

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES IRRÉSISTIBLES NOSTALGIES DE LA DANSEUSE UTOPIQUE

FUSION GESTUELLE – POÉSIE CORPORELLE

TAI-CHI TAOISTE, DANSE ET ART PERFORMANCE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

CÉLINE BOUCHER

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je souhaite en premier lieu exprimer mes plus sincères remerciements à ma directrice de recherche, Madame Andrée Martin, professeure au Département de danse. Je salue tout particulièrement sa magnifique audace, son ouverture d'esprit et sa curiosité sans limites à l'égard de mon sujet de recherche-crédation. Qu'elle ait perçu dès notre première rencontre le bien-fondé de ma démarche, malgré mon parcours atypique loin du milieu de la danse professionnelle, mérite que je lui adresse mes premières salutations. La route que j'ai parcouru en sa compagnie a été particulière pour nous deux et c'est pour cette raison que nous nous sommes si bien entendues. Je tiens également à mentionner le soutien reçu de la part de M. Pierre Gosselin, directeur du programme de doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM, à des moments clés de la recherche-crédation. Je tiens aussi à remercier le personnel du Département de danse pour leur accompagnement tout au long de mon processus.

Sur le plan personnel, j'offre la plus douce pensée à mon cher mari, mon compagnon depuis près de quarante ans de vie en commun, et je le remercie pour son soutien indéfectible ainsi que sa grande compréhension. Tout au long de mes six années d'engagement dans cette recherche-crédation, il a bien compris qu'il m'était nécessaire d'y consacrer un grand nombre d'heures, par plaisir et satisfaction personnelle. Merci à mes enfants Étienne et Charlotte ainsi qu'à leurs compagne et compagnon respectifs, de beaux adultes superbes qui m'ont toujours appuyée dans mes créations indisciplinées.

Une pensée toute spéciale à Jade Marquis, Catherine Gaudet et Christine Charles, du champ de la danse, ainsi qu'à Sylvie Tourangeau, de celui de la performance, qui ont

contribué à ma démarche par leurs regards et expertises. Pour les performances finales, je remercie Éliane Marie-Laure Cantin pour son enthousiasme dans la création d'un très inspirant environnement sonore. Merci également à Nicole Panneton pour son minutieux travail photographique et à Arkadi Lavoie-Lachapelle pour la captation et le montage de la vidéo, faits dans un esprit collégial et professionnel hautement apprécié. Pour leurs conseils, j'adresse des remerciements à Bernard Boucher, Jeanne Boucher-Lauzon et Marie-Josée Cloutier, grands amoureux de la langue française. Une mention spéciale à Valérie Provost, qui a bien voulu me rassurer sur la qualité du texte final et de sa présentation.

Je termine ces remerciements par une pensée tout émotive pour mes parents. Mon père nous a quittés pendant la réalisation de ce projet de recherche-crédation. Je salue sa créativité ainsi que son amour des choses bien faites et, surtout, de leur aboutissement. Il est décédé en 2015 à l'âge de 92 ans après une vie et une vieillesse bien assumées. Il me reste toujours ma mère, qui vit doucement au rythme des vagues bas-laurentiennes. Malgré sa grande fragilité, elle demeurera encore pour un temps le pilier de notre famille.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LISTE DES SCHÉMAS.....	ix
LISTE DES TABLEAUX.....	x
LISTE DES FIGURES.....	xi
RÉSUMÉ.....	xii
CHAPITRE I	
INTRODUCTION À LA DÉMARCHE.....	1
1.1 Origine d'un parcours.....	1
1.2 Posture d'artiste.....	5
CHAPITRE II	
PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE-CRÉATION.....	8
2.1 Questions de recherche.....	8
2.2 Sous-questions de recherche.....	9
2.3 Objectifs.....	10
2.4 Sous-objectifs.....	11
CHAPITRE III	
DE L'INTERDISCIPLINARITÉ À LA TRANSDISCIPLINARITÉ.....	13
CHAPITRE IV	
DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE.....	16
4.1 Approche heuristique.....	16
4.2 Démarche ethnographique et autoethnographique.....	18
4.3 <i>Portraiture methodology</i> ou la méthode du portraitiste.....	20
CHAPITRE V	
CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL.....	28
5.1 Introduction.....	28
5.2 Philosophie et esthétique.....	29

5.2.1 Corps en action.....	30
5.2.2 La perception dans l'acte de création.....	33
5.2.3 L'intuition.....	35
5.2.4 La construction et l'utopie.....	37
5.2.5 La force du temps.....	39
5.2.6 L'originalité et l'origine.....	42
5.2.7 La force du réel.....	45
5.2.8 Échange et empathie.....	47
5.3 Approches orientales.....	50
5.3.1 Le tao et le taoïsme.....	51
5.3.2 Le tao et la création.....	52
5.3.3 Tai-chi et mouvements.....	53
5.4 Corps et danse.....	56
5.4.1 La corporéité.....	58
5.4.2 Faire danser le corps.....	59
5.4.3 Les mises en disposition du corps.....	61
5.5 Corps et performance.....	65
5.5.1 Le performatif.....	66
5.5.2 Similitudes et différences.....	69
5.5.3 La performance dansée.....	70
5.6 Conclusion.....	72
CHAPITRE VI	
COHABITATION INTERDISCIPLINAIRE.....	76
6.1 Introduction.....	76
6.2 Des pratiques corporelles et performatives.....	77
6.3 Aller au cœur du dansant.....	78
6.3.1 La théorie du mécanisme énonciatif de l'acte de sentir.....	80
6.3.2 L'orchésalité.....	83
6.4 Performance, l'art de la présence.....	84

6.4.1 L'attitude performative.....	89
6.4.2 Corps performant.....	91
6.5 Une pratique extraquotidienne.....	93
CHAPITRE VII	
RÉCIT DE TERRAIN.....	97
7.1 Introduction.....	97
7.2 Avant-terrain.....	98
7.2.1 Atelier de création I- Le pouvoir fictionnaire de l'inattendu.....	98
7.2.2 Faire bouger le corps autrement.....	99
7.2.3 Les forces de l'inattendu.....	106
7.2.4 <i>Abécédaire du corps dansant : V-Vieillessement</i> .....	113
7.3 Terrain de la recherche-création.....	116
7.3.1 Atelier de création II-�chos de l'entre-deux.....	116
7.3.2 Création finale 1 <sup>re</sup> partie, mars-juillet 2015.....	141
7.3.3 Création finale 2 <sup>e</sup> partie, septembre-novembre 2015.....	154
CHAPITRE VIII	
ANALYSE DES DONNÉES DE TERRAIN.....	159
8.1 Retour sur la méthodologie.....	159
8.2 Analyse des données.....	163
8.2.1 Atelier de recherche-création I.....	165
8.2.1.1 Le contexte.....	165
8.2.1.2 La portraitiste.....	166
8.2.1.3 La relation.....	167
8.2.1.4 Les thèmes.....	171
8.2.1.5 La construction esthétique.....	173
8.2.2 <i>Abécédaire du corps dansant : V-Vieillessement</i> .....	174
8.2.2.1 Le contexte.....	174
8.2.2.2 La portraitiste.....	175
8.2.2.3 La relation.....	176

8.2.2.4 Les thèmes.....	178
8.2.2.5 La construction esthétique.....	181
8.2.3. Atelier de création II – janvier-mai 2014.....	183
8.2.3.1 Le contexte.....	183
8.2.3.2 La portraitiste.....	184
8.2.3.3 La relation.....	185
8.2.3.4 Les thèmes.....	190
8.2.3.5 La construction esthétique.....	192
8.2.4 Création finale 1 <sup>re</sup> partie, mai-juillet 2015.....	193
8.2.4.1 Le contexte.....	193
8.2.4.2 La portraitiste.....	194
8.2.4.3 La relation.....	195
8.2.4.4 Les thèmes.....	197
8.2.4.5 La construction esthétique.....	199
8.2.5 Création finale 2 <sup>e</sup> partie, septembre-novembre 2015.....	200
8.2.5.1 Le contexte.....	200
8.2.5.2 La portraitiste.....	200
8.2.5.3 La relation.....	201
8.2.5.4 Les thèmes.....	203
8.2.5.5 La construction esthétique.....	205
CHAPITRE IX	
CRÉATION FINALE	
Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique.....	206
CHAPITRE X	
DISCUSSION.....	212
10.1 Introduction.....	212
10.2 Le sentiment de soi.....	217
10.2.1 L'intuition.....	217
10.2.2 Le corps-monde.....	221
10.2.3 Voyage poétique d'hier à demain.....	226

10.3 Les transformations silencieuses.....	231
10.3.1 Être partout chez soi.....	232
10.3.2 La conscience du devenir .....	235
10.3.3 Motion/no emotion.....	237
10.3.4 Un fonctionnement des choses.....	240
10.4 Mouvements de vie.....	249
10.4.1 L’oiseau intérieur.....	250
10.4.2 Transformer l’expérience.....	255
CHAPITRE XI	
CONCLUSION.....	260
11.1 Le but de la recherche-création.....	261
11.2 Les objectifs fixés.....	262
11.3 Les défis à relever.....	263
11.4 Le choix de la méthodologie.....	266
11.5 L’arrimage théorie-pratique.....	267
11.6 L’existence derrière l’oeuvre.....	269
ANNEXE A	
ENTENTES DE COLLABORATION .....	274
ANNEXE B	
SÉQUENCES POUR LA CONCEPTION SONORE.....	278
ANNEXE C	
CONTRAT POUR PRODUCTION INDÉPENDANTE AU STUDIO 303.....	280
ANNEXE D	
COMMUNIQUÉ DE PRESSE.....	282
ANNEXE E	
AFFICHE DE LA CRÉATION FINALE.....	283
BIBLIOGRAPHIE.....	284

## LISTE DES SCHÉMAS

Schéma 1 Axes conceptuels et théoriques de la recherche-crédation.....	75
Schéma 2 Le sentiment de soi.....	216
Schéma 3 Les transformations silencieuses.....	230
Schéma 4 Mouvements de vie.....	248
Schéma 5 Le corps dansant.....	270

## LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 Les cinq caractéristiques de la méthode du portrait.....	161
Tableau 2 Similitudes et différences.....	170
Tableau 3 Thèmes Atelier de création I.....	172
Tableau 4 Thèmes <i>Abécédaire du corps dansant</i> .....	180
Tableau 5 Thèmes Atelier de création II .....	191
Tableau 6 Thèmes Création finale 1 <sup>re</sup> partie.....	198
Tableau 7 Thèmes Création finale 2 <sup>e</sup> partie.....	204

## LISTE DES FIGURES

Figure 1 Résister à la nostalgie.....	105
Figures 2 à 4 Capture d'écran 9 mars 2012.....	109
Figure 5 L'oiseau blessé .....	118
Figure 6 Dessin de l'oiseau.....	119
Figure 7 Deuxième dessin de l'oiseau.....	120
Figure 8 pieds = racines.....	122
Figure 9 Partir en oiseau.....	123
Figures 10 à 15 Travailler par petits tableaux.....	130
Figures 16 à 19 Déambulation avec la valise bleue.....	131
Figures 20 et 21 Croquis-mouvement.....	132
Figure 22 Couloir-temps.....	133
Figure 23 Fébrilité.....	134
Figures 24 et 25 Logée dans ma mémoire.....	136
Figures 26 à 28 L'espace intérieur.....	137
Figure 29 Être la performeuse que je suis.....	139
Figure 30 Quelque chose me fait bouger.....	140
Figure 31 Ton galet est en cristal.....	156
Figure 32 Le retour de la valise bleue.....	157
Figure 33 Premier croquis réalisé sur le tableau blanc (détail).....	186
Figure 34 Le contenu de la valise bleue.....	188
Figures 35 et 36 Travail en studio.....	188
Figure 37 Performance mai 2014.....	190
Figure 38 La Danseuse Utopique (capture d'écran 15 novembre 2015).....	211

## RÉSUMÉ

La présente thèse relate l'origine, le parcours et la création finale d'une recherche-crédation portant sur une rencontre entre trois arts : le tai-chi taoïste, la danse et la performance. Cette connexion tripartite a pris naissance alors que je vivais une étape charnière dans ma vie personnelle. La recherche-crédation a permis à un élan créateur issu de cette expérience de mettre en pratique le lien tangible entre l'art et la vie. Quelques éléments participent à rendre cette démarche singulière. Tout d'abord, il y a l'idée d'entreprendre un projet doctoral de recherche-crédation sur la danse une fois passé le cap de la cinquantaine. Puis, comme performeuse, celle de permettre à un désir de danse de prendre forme afin d'évoluer dans ma propre discipline, et ce, même si je ne suis pas une danseuse professionnelle. Ensuite, il faut souligner que j'ai, comme expérience du corps en mouvement, une pratique de plus de trente ans dans une discipline plutôt considérée comme un art de santé : le tai-chi taoïste. Enfin, je trouve capital de questionner et de comprendre le cheminement et la transformation d'une démarche performative en une action poétique que je veux considérer comme étant celle d'un corps dansant.

Le type de recherche menée me demandait de m'approprier une méthodologie plus souple sur le plan du récit et de l'analyse. Découvrir une nouvelle discipline, en connaître ses fondements théoriques, saisir la force du *motion* et transposer de manière vivante mes découvertes tout cela ne pouvait se faire que sous des paramètres d'authenticité propres à un type de recherche dite qualitative. C'est ainsi que la *portraiture methodology*, découverte et appliquée au cours du processus de recherche-crédation, s'est avérée totalement adaptable à la discipline de l'art performance. Cette méthode unique permet de prendre en compte autant l'instantanéité et la personnalité du chercheur impliqué que le sujet de la recherche-crédation.

Les performances présentées comme création finale permettent de montrer qu'il est toujours possible d'avancer et d'atteindre des objectifs précis de création, malgré l'absence de préalables propres à une discipline telle que la danse professionnelle. Cette recherche-crédation permet justement d'aller au-delà de certains critères et de faire voir autrement l'objet créateur en empruntant d'autres chemins de création. Dans cette thèse, on réalise combien l'apport d'une philosophie ancienne dans une démarche résolument contemporaine déborde le seul cadre universitaire. C'est ainsi que l'on peut mesurer combien il est judicieux de s'ouvrir à des horizons variés. Les

rencontres théoriques et pratiques qui jalonnent cette recherche-création sont ainsi encadrées par une démarche qui va au-delà de l'art. La génèse du projet découlant d'une expérience humaine à la fois personnelle et universelle a permis qu'un projet universitaire devienne également un projet de connaissances à partager avec l'ensemble de la communauté. Au départ, la démarche interdisciplinaire voulait favoriser une rencontre entre deux arts du mouvement avec une pratique en art performance. Par la suite, il s'est avéré que ce projet allait plus loin qu'une rencontre entre disciplines. Dès le début, la recherche-création questionnait et observait l'influence des transitions de la vie sur notre sentiment d'existence. En définitive, on réalise que la transdisciplinarité chapeaute l'ensemble de tout ce qui se retrouve dans la présente thèse. C'est ainsi que tout un chacun retrouve un peu de lui-même au fil de ces pages.

Mots-clés : performance, danse, tai-chi, tao isme, *portraiture methodology*, corporéité, poésie corporelle, corps-monde, transdisciplinarité

## CHAPITRE I

### INTRODUCTION À LA DÉMARCHE

#### 1.1 Origine d'un parcours

Pourquoi la danse<sup>1</sup>? Comment se fait-il qu'elle ait cherché à s'introduire dans mon parcours de performeuse? Ce désir de danse est apparu dans mes performances alors que je vivais une expérience personnelle marquante. À l'été 2010, mes parents octogénaires quittaient la maison familiale – et la région gaspésienne –, ce qui m'a sérieusement déstabilisée. À mon grand étonnement. Je m'apercevais que ce déménagement me plaçait de force dans une transition. Il m'obligeait à une prise de contact réelle avec la fin de quelque chose, *mais aussi le début d'une autre*. Je réalisais que, dorénavant, j'allais devoir construire et entretenir le pays natal à l'intérieur de moi. L'ancrage familial, le temps qui passe et la fin d'un cycle de vie font partie intégrante de la vie humaine. Ma démarche en art performance s'alimente de cette prise de conscience et me donne des occasions extraordinaires de mettre en pratique ce lien entre l'art et la vie. C'est ainsi qu'à l'automne 2010, j'ai présenté deux performances, intitulées *Mutations* et *Nativeland*<sup>2</sup>, dans lesquelles je réagissais à cette étape bouleversante que je vivais. J'y partageais un apprentissage, soit celui de vivre une transition obligée, la vieillesse, les changements et les deuils que cela

---

<sup>1</sup> Tout au long de la thèse, lorsqu'il est question de danse, je me réfère toujours à la danse contemporaine à moins d'une mention précisant un autre type de danse.

<sup>2</sup> *Mutations* a été réalisé en septembre à Rimouski, dans la région du Bas-Saint-Laurent au Québec, dans le cadre de l'événement *Arte Tracto*. La performance *Nativeland* s'est tenue quelques semaines plus tard à Boston à la Galerie MeMe, dans le cadre d'un échange Québec/Boston.

suppose. Pendant ces performances, j'ai senti qu'une gestuelle cherchait à s'immiscer dans mes actions. Je réagissais à des sensations et des émotions. Cet engagement dans le geste était toutefois freiné par mon inaptitude (et ma pudeur) à me déployer dans l'espace avec un langage gestuel, corporel, poétique et esthétique. Tous les changements que je vivais ainsi que le rapport particulier avec le vieillissement de mes parents m'ont amenée à poser un regard surprenant sur mon propre vieillissement. Chez l'humain, en raison de sa conscience, l'impact du vieillissement sur le corps dépasse le seuil du changement physiologique pour atteindre celui de l'identité, voire le changement psychique. De plus, personne ne reste insensible aux différentes modifications subites par le corps au fil des années. En m'interrogeant sur le désir de mouvement apparu dans ces deux performances, je me suis aperçue que c'est par le corps que je tente d'appriivoiser le cheminement inéluctable de la vie. Je percevais l'émergence d'un mouvement plus intérieur, branché sur le mouvement de ma vie personnelle. Il était à la fois physique et émotif. En performance, je ne savais que faire de mes bras, de mon tronc, de mes jambes, mais j'avais tant à dire et un tel besoin de dire avec le corps, mon corps. Lors de la présentation de *Nativeland*, j'ai su que la danse pourrait m'aider à exprimer ce que je ressentais dans mon âme et dans mon corps. Suite à cette performance, je suis arrivée à trouver un fil conducteur entre ce désir d'expression corporelle et ma longue pratique (plus de trente ans) d'un art martial de santé, le tai-chi taoïste<sup>3</sup>. Je peux me mouvoir aisément dans l'espace et avec l'espace, mais poétiser avec mon corps, je ne le savais pas encore.

---

<sup>3</sup> « Les pratiques taoïstes favorisent le développement spirituel en cultivant l'esprit et le corps pour trouver l'harmonie en soi-même et avec le monde. Ces pratiques se regroupent en trois types :

1. Accomplir de bonnes actions
2. Se consacrer aux rituels et cérémonies
3. Pratiquer les arts de la transformation (alchimie interne).

A l'Institut de taoïsme Fung Loy Kok (FLK), on retrouve ces trois approches sous forme d'un entraînement taoïste complet. Cet entraînement taoïste repose sur la pratique des arts Fung Loy Kok Tai Chi TaoïsteMC, tels qu'enseignés par Maître Moy Lin Shin et transmis aujourd'hui par l'Institut. Ceux-ci comprennent notamment le tai chi, la méditation, le Hsing-I, les rituels et cérémonies, le tai chi à l'épée et au sabre, le service communautaire, le Lok Hup Ba Fa, les chants psalmodiés ». Extrait du site Web : <https://www.taoist.org/fr>

Lorsqu'on est une jeune femme, vouloir apprendre la danse semble tout à fait normal, mais qu'en est-il lorsque l'on a franchi le cap de la cinquantaine? Cette question, je me la suis posée lorsque le temps est venu de passer à l'action. Il était devenu évident que, si je voulais avancer dans ma démarche de performeuse, je devais apprendre la danse, afin de mieux m'exprimer grâce à elle. Je me retrouvais donc dans une situation impossible : redevenir une jeune femme afin de pouvoir entreprendre le parcours normal de tous les danseurs. J'étais aux prises avec mon âge et dans l'impossibilité de m'inscrire dans un programme de danse professionnelle. Je me suis tout de même présentée à certains cours d'exploration pour me rendre compte rapidement que je désirais aller au-delà du simple apprentissage d'une gestuelle ou du développement d'une conscience corporelle. Je voulais exprimer, poétiser et partager des sentiments, certes, mais surtout, savoir comment le faire. Comment amorcer une gestuelle? Qu'est-ce qui est à l'origine du mouvement? Entendu que différentes traditions proposent des manières de faire fort variées à cet égard.

Ma démarche actuelle est ainsi solidement ancrée dans une exploration questionnant la corporéité, les sensations et l'harmonie corps-esprit. Le présent projet de recherche-crédation tente d'élargir les points de vue que la danse et la performance ont à offrir dans le fondement même de leur présence (unique et plurielle) comme disciplines artistiques. Il ne s'agira pas ici de réaliser une danse performative, mais plutôt de faire la création de ce que je nommerais une poésie corporelle en direct. L'objectif de départ de ce projet de doctorat repose donc sur un désir d'explorer, comprendre et expérimenter le corps dansant. Cette thèse s'intéresse aux fondements de la danse contemporaine et ne s'inscrit pas comme une recherche-crédation sur la danse. Cette démarche vise plutôt à répondre positivement à l'idée d'appriivoiser et d'inclure la danse dans ma pratique de performeuse. Elle permettra à deux arts du mouvement, la danse et le tai-chi taoïste, réunis dans un contexte de performance, de

créer une expérience artistique où le mouvement se veut instantané, authentique et issu de ma mémoire corporelle.

Une performance se déroule en temps réel sur un projet qui se crée dans l'instant. Cet état de fait m'amène à m'identifier à ce que le performeur polonais Jan Swidzinski (1976) a nommé « *Être en action avec le "monde réel"* ». L'art n'est pas seulement une question d'esthétisation ou de fabrication *d'objets*, mais aussi une manière d'interagir avec le réel. Un réel issu de ce que l'artiste vit au moment où il fait son acte de création. Cette recherche-crédation s'accompagne de questions bien simples : Comment vais-je apprendre à danser? Jusqu'à quel point cet apprentissage va-t-il transformer et colorer ma pratique? Quelle danse sera la mienne? Puis-je répondre à ce désir, même en ayant passé le cap de la cinquantaine? Comment coordonner deux arts du mouvement dans un troisième? Le tai-chi taoïste harmonise le corps et l'esprit, tandis que la danse possède le langage du faire, un savoir-faire, celui de *poétiser* avec le corps. Le travail profond de prise de conscience et de présence corporelle que les deux disciplines insufflent se retrouve en outre dans l'art performance.

Grâce à l'expérience acquise au long de mes années de pratique du tai-chi taoïste, je constate que je possède la capacité corporelle d'acquérir de nouvelles manières de bouger – une observation que je trouve fort stimulante. La cinquantaine singularise mon projet et me permet de poser un regard sur un corps mature dans une démarche d'apprentissage de la danse. Je veux scruter ce lien ténu entre l'art et le corps qui vieillit. Comment arrive-t-on à faire corps avec les changements? En fait, qui que nous soyons, quoi que nous fassions, nous sommes tous profondément touchés par les étapes de la vie. Ces périodes signifiantes s'inscrivent à la fois dans nos états affectifs et physiques. Je voudrais transformer ces observations en une réflexion visuelle, poétique et philosophique. Le langage de la danse passe par le corps et c'est par le corps que j'anticipe toutes les transformations à venir. N'étant pas une danseuse

professionnelle, la performance est le médium artistique qui me permet de répondre à ce (mon) désir de danse. Le déséquilibre, les pertes ou les changements sont vécus dans la corporéité. Ils touchent à la fois le corps physique et le corps mental; le corps affectif. Ces étapes de la vie (l'enfance, l'adolescence, la naissance d'enfants, l'amitié, la famille, l'amour, les rivalités, etc.) font partie de nos histoires.

## 1.2 Posture d'artiste

Après avoir travaillé quelques années en scénographie théâtrale en milieu urbain, je suis retournée vivre en Gaspésie en 1996. Grâce à la présence du centre d'artistes Vaste et Vague situé à Carleton-sur-Mer, j'ai élargi ma pratique d'artiste vers les arts visuels. Au printemps 2002, un ami français me prête sa maison. Pendant quelques semaines, je me retrouve seule isolée sur une petite colline. Cette situation a déclenché chez moi des perceptions et des sensations nouvelles dans mon rapport avec l'audition, à cause de mon handicap auditif.

Lors d'une résidence d'artiste tenue l'année suivante, j'ai eu l'occasion d'aller vraiment plus loin dans cette démarche en explorant ma malentendance à partir de l'analogie de l'escargot semblable par sa forme à la cochlée se trouvant dans notre oreille interne. J'y ai découvert un formidable chemin de création. Selon la directrice de ce centre d'art, je devais expérimenter la performance afin de partager au plus près, l'expérience de la malentendance. Ainsi, malgré la certitude des fausses notes, j'ai chanté. À la suite de cette performance, et de la réaction des personnes présentes, à cause aussi de mon grand intérêt pour la voix lyrique, j'ai travaillé pendant 5 ans en classes privées, les techniques vocales avec une soprano et ensuite un ténor. Je suis ainsi devenue La Chanteuse Utopique, une chanteuse non-chanteuse. Cette aventure

m'a mené vers une longue recherche sur la sonorité et le bruit. J'ai réalisé par la suite divers projets d'expositions et de performances en solo et avec des collaborateurs chanteurs et musiciens. Petit à petit, je transformais ma démarche du chant vers une exploration vocale, sonore et bruitiste afin de partager la distorsion du son en bruit et de son impact sur mon corps. Les bruits du quotidien et la couleur de certaines langues étrangères sont devenus des outils de création. Le cycle sur la voix et le silence s'est tranquillement transformé vers un autre type de performance plus axé sur mon corps en situation d'exploration et de réceptivité par rapport aux bruits de la vie.

En art performance, on trouve, dans la grande majorité des présentations, des performances dites d'action, d'infiltration ou, spécialement ces dernières années, des performances dites relationnelles inspirées par ce que Nicolas Bourriaud (1998), dans *Esthétique relationnelle*, définit comme « un état de rencontre »<sup>4</sup>. De mon côté, j'ai toujours eu de la difficulté à qualifier celles que je réalise. Toutefois, je m'aperçois qu'elles sont intimement liées à ce que je vis au moment où je les fais. C'est pourquoi je m'inscris d'emblée dans ce que l'on nomme l'art contextuel. Cet art représente donc un *a priori* afin de mieux comprendre ma démarche de performeuse. Depuis le début, les étapes les plus importantes de ma démarche créative découlent chaque fois d'une intuition. Lorsque cette intuition se précise, elle alimente un projet bien circonscrit dans l'espace et le temps. D'où la relation que j'établis entre le contexte, l'intuition et l'instant présent.

---

<sup>4</sup> Les performances d'action sont des performances plutôt spectaculaires. On y verra des performeurs se mutiler ou se mettre dans des situations improbables d'endurance, comme BBB Demling, un performeur d'origine allemande qui a passé près de deux heures immobile en tenant un livre dans ses mains lors de l'événement Orange tenu au centre Expression de St-Hyacinthe en 2009. Les pratiques infiltrantes sont des pratiques où l'action se passe incognito. Seules quelques personnes sont informées qu'une action se déroule. Martine Viale, avec le centre Dare-Dare à l'été 2013, a réalisé une suite d'actions dans le cadre de sa série d'actions infiltrantes intitulée MA. Elle intervenait dans l'espace public en écrivant à la craie sur le sol en suivant les interstices. L'artiste Sylvie Cotton est quant à elle reconnue pour ses performances relationnelles. À titre d'exemple, au printemps 2014, au B-312, elle a réalisé le projet *Tête-à-tête \ Côte-à-Côte \ Nez-à-Nez*, une trilogie d'actions à deux voix. Elle tente des rapprochements entre l'art et la vie. Elle se place dans des situations de communication (souvent silencieuse) avec une autre personne.

Ceci m'amène à partager toute l'importance que j'accorde à la philosophie taoïste dans ma pratique d'artiste. Imprégnant mon attitude, elle oriente fortement mon approche de l'acte performatif. La philosophie taoïste enseigne à accueillir le moment pour ensuite le comprendre. Cette rencontre entre vie personnelle, questionnement professionnel, attitude et état d'esprit illustre combien ma démarche s'inscrit dans un axe transdisciplinaire. Bien que le projet soit interdisciplinaire par l'intégration de plus d'une discipline artistique, il s'agit davantage d'échanger sur des univers qui touchent à l'art, à la spiritualité et à la corporéité (la conscience et la matérialité du corps). L'objectif est de comprendre la discipline de la danse, mais aussi de répondre à la question de la temporalité et des relations que l'humain entretient avec les transitions de la vie.

## CHAPITRE II

### PROBLÉMATIQUE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

#### 2.1 Questions de recherche

La problématique de ma recherche-création s'articule autour de l'idée d'intégrer une nouvelle discipline, la danse, dans ma pratique artistique, la performance, afin de dénouer une impasse, soit l'incapacité récurrente de déployer une gestuelle naissante. Les chevauchements disciplinaires qui sous-tendent les pratiques actuelles des arts vivants font en sorte que cette idée s'inscrit d'emblée dans ce domaine artistique. Il est de plus en plus fréquent de voir des artistes créer avec des modes d'expression parfois éloignés de leur pratique régulière<sup>5</sup>. Pour ma part, ma recherche témoigne d'une volonté de pénétrer dans un univers où la dimension corporelle occupe une place prépondérante. De plus, dans ce cas particulier, il faut tenir compte d'un phénomène indéniable : l'impact du temps sur le corps physique ou, autrement dit, l'âge de l'artiste, qui entre obligatoirement en ligne de compte dans la détermination des objectifs et des processus d'apprentissage.

Ce qui colore de manière particulière ma recherche-création, c'est la rencontre de trois disciplines, performance, tai-chi taoïste et danse, réunis dans un corps vieillissant. Mes acquis corporels, grâce au tai-chi taoïste, font en sorte que cette situation, en apparence anecdotique, transforme l'idée de départ en une construction

---

<sup>5</sup> Par exemple, je pense ici au peintre Marc Seguin, qui a publié plus d'un roman.

potentiellement instructive pour l'ensemble des disciplines impliquées. Tout ceci s'accorde avec la réflexion de l'historienne Céline Roux (2007) : « Penser autrement la performance, tenter de percevoir la multiplicité des pratiques chorégraphiques, multiplicité qui invite la corporéité dansante vers d'autres horizons » (p. 13). Cela conduit au constat qu'en performance, tout est possible. En effet, vouloir danser sans être un danseur fait partie du concept même de la performativité. Dans une pratique corporelle comme le tai-chi taoïste, le corps vieillissant se charge d'une connaissance intrinsèque des mouvements intérieurs et de ceux de sa « chair », qu'il peut ensuite appliquer dans plusieurs aspects de sa vie. Pour le danseur, le temps amoindrit les prouesses corporelles tout en lui faisant faire des gains dans sa compréhension de la corporéité, tout comme dans la compréhension de son être. Cela nous amène directement à notre question de recherche :

**En tant qu'artiste de la performance, comment puis-je développer et transformer ma démarche pour qu'elle devienne une action poétique<sup>6</sup> que l'on désignera comme un mouvement du corps dansant?**

## 2.2 Sous-questions de recherche

Contrairement à la danse contemporaine, l'art performance ne nécessite pas d'apprentissage spécifique et spécialisé. De son côté, le public de la danse sait qu'il verra un travail où le corps est le médium principal de la création. Aussi, partant du

---

<sup>6</sup>Le choix de mon titre, pareil à mes performances, est intuitif. Il m'aura fallu traverser la démarche doctorale au complet pour arriver à expliquer clairement ce que j'entends par « une action poétique ». C'est pour cette raison que ce n'est seulement qu'en fin de parcours dans le chapitre de la Discussion à la page 229, que je peux enfin définir ce que je veux vraiment dire par poésie corporelle du titre et action poétique de la question.

constat que la pratique de la performance diverge considérablement de la danse, tant dans ses buts que dans son processus de travail, les sous-questions sont :

- Quelles démarches doit-on effectuer pour comprendre les fondements de la danse?
- De quelle façon s'opère la transformation du mouvement intérieur en un mouvement dansant?
- Quels acquis provenant de l'expérience sont vérifiables?
- Quels éléments confirment que nous sommes en situation de performance?
- Quels éléments démontrent que nous sommes en présence d'un corps dansant?

### 2.3 Objectifs

En m'appuyant sur l'instantanéité propre au mode performatif, je cherche à répondre à mon désir de danse, à faire confiance à ma sensibilité corporelle et à trouver *mon* corps dansant. Je souhaite faire de la performance une pratique de laquelle se dégagera une poésie corporelle, qui deviendra ensuite ma (une) signature de performeuse. Dans les arts vivants que sont la danse et la performance, le corps jeune apprécie les actions spectaculaires, alors que le corps expérimenté s'oriente spontanément vers les actions subjectives. Aussi, en tant que performeuse mature, j'ai comme objectifs de :

- reconnaître le mouvement intérieur du corps comme une action performative potentielle;

- élargir la réflexion sur l'apport créatif d'une pratique extra-quotidienne, comme le tai-chi taoïste, dans la création artistique;
- reconnaître l'effet de la mémoire corporelle sur le corps dansant;
- faire voir autrement la performance et la danse;
- transformer un vécu personnel en un récit partagé.

## 2.4 Sous-objectifs

Mes sous-objectifs tendent, dans un premier temps, à vouloir comprendre et valider les liens intrinsèques et tangibles qui s'établissent entre un contexte de départ et le résultat final en situation de performance :

- Premièrement, a) la situation actuelle de mes parents nonagénaires me force à établir un rapport constant avec le vieillissement du corps; b) les performances présentées comme création finale seront clairement associées à un contexte (celui de ma situation familiale : deuil, maladie, etc.); et c) ce contexte influencera les sensations et les sentiments qui se dévoileront durant les actions performatives.
- Deuxièmement, la conscience du vieillissement permettra de saisir la valeur propre pour le corps dansant de l'état d'esprit et de l'état du corps (*puissance du corps* chez Spinoza) (Roux, 2011, p. 89).
- Troisièmement, les trois disciplines impliquées dans la recherche-crédation s'alimenteront l'une l'autre dans un dialogue commun. Elles ont chacune une place importante, nécessaire et essentielle pour que la création se réalise.

Ainsi les sous-objectifs apparaissent comme suit :

- faire valoir la force de la triangulation et faire ressortir de quelle manière une discipline alimente l'autre;
- démontrer la valeur intrinsèque d'une corporéité pleinement vécue à travers le mouvement dansé, et ce, au-delà de l'âge usuel et de la technicité d'une pratique spécifique (ici, la danse);
- démontrer la force du transfert des connaissances corporelles d'une pratique à une autre en valorisant l'apport de la transversalité;
- démontrer comment la déstabilisation dans une discipline (ici, celle de la performance) oriente l'éclosion d'autres chemins de création.

## CHAPITRE III

### DE L'INTERDISCIPLINARITÉ À LA TRANSDISCIPLINARITÉ

Cette recherche-création s'inscrit dans un courant interdisciplinaire puisqu'elle favorise une rencontre et une collaboration aussi bien entre deux arts du mouvement qu'entre deux pratiques artistiques. Elle vise à soutenir des échanges entre la danse et un art performance, lui-même construit sur des acquis corporels, sensoriels et méditatifs provenant d'un art ancien, le tai-chi taoïste.   titre d'exemple, lors d'ateliers d'échange et de collaboration avec des chorégraphes et des danseurs organisés dans le cadre du projet « *Abécédaire du corps dansant : V-Vieillessement* », il y a eu de part et d'autre des ajustements à apporter à nos méthodes de travail. Il n'y avait pas seulement une performeuse et des danseurs dans leurs projets respectifs, mais une performeuse et des danseurs dans un projet commun. Nos rencontres de travail ont forcé et favorisé un réaménagement dans nos manieres d'aborder et d'élaborer une création ainsi que dans la maniere d'aborder le corps. Cela a permis l'émergence d'un langage autre et la production d'une nouvelle méthodologie de travail. Par la suite, j'ai ramené ce nouvel acquis dans ma pratique (et probablement les danseurs aussi). On trouve à ce sujet une réflexion pertinente d'Alain Létourneau (2008), professeur titulaire au Département de philosophie de l'Université de Sherbrooke. Dans un article sur les sciences de l'environnement, il tente de clarifier les termes qui reviennent souvent dans les recherches où un chercheur touche à plusieurs disciplines.

L'interdisciplinarité est ce niveau vu comme plus complexe où les collaborations sont fréquentes, donnent lieu à des échanges constructifs et où

l'intégration commence entre les différents discours disciplinaires. Les échanges produiraient en quelque sorte des réaménagements intersubjectifs de notre savoir; quelque chose comme un langage et un savoir commun se dégagerait peu à peu, des liens se construiraient peu à peu à l'interface des épistémologies. Toujours selon cette représentation en gradation, la transdisciplinarité serait alors le sommet de la pyramide, elle désignerait une approche qui irait plus loin que les efforts d'interdisciplinarité. Assez souvent, elle est un discours sur la multiplicité des niveaux de réalité, sur la nécessité aussi de regarder au-delà et entre les disciplines elles-mêmes; elle correspond à l'intuition de base selon laquelle le réel qui nous intéresse est plus riche et vaste que ce que nous en connaissons (décentrement face aux seules méthodes canoniques des disciplines). (paragraphe. 8).

Si l'on transpose la réflexion de Létourneau à mon projet de thèse, on peut dire que cette recherche s'inscrit parfaitement dans le champ de la transdisciplinarité, et ce, parce que je cherche constamment à aller au-delà d'une simple rencontre entre disciplines. De plus, l'ouverture à des interactions entre un art actuel comme la performance et un art ancien comme le tai-chi peut s'avérer très fructueuse pour un troisième univers, en l'occurrence celui de la danse :

Quant à elle, la transdisciplinarité serait présente *depuis le début et à tous les niveaux de la gradation*, comme ouverture et comme recherche face à un réel qui dépasse les théories et disciplines, comme ouverture et recherche aussi face aux contributions des autres disciplines (Létourneau, par. 7).

La recherche-création effectuée dans le cadre de mon doctorat ambitionne aussi de répondre à des questions sur la temporalité, sur les transitions forcées ainsi que sur les empreintes que le temps laisse sur le corps (chair). Elle cherche également à comprendre l'influence de ces phénomènes sur les états affectifs et physiques. Comment la rencontre de ces trois arts affirmera-t-elle la pertinence et la force de l'art sur la vie? Toute création se construit sur une histoire : le passé la nourrit, le présent la met en action et le futur la fait avancer. Cette histoire, c'est à la fois celle du monde et toutes celles que l'on désire se raconter. Par exemple, mon désir de

danse existe pour partager une attitude et un ressenti. L'existence de ce projet repose donc sur la nécessité d'aller plus loin que la simple rencontre disciplinaire. Il s'intéresse à la raison d'être de cette rencontre. Sa richesse se situe en amont de la recherche-crédation, elle trouve son origine dans le besoin de favoriser une rencontre entre trois arts. Elle traverse la théorie et les disciplines pour toucher le réel (mon réel). Sa transdisciplinarité est illustrée par l'intégration d'une philosophie orientale à une recherche artistique présentée devant public. Ce projet est la rencontre inusitée entre trois disciplines, élaboré et travaillé par une artiste mature dans un contexte d'apprentissage non habituel. L'art performance, tel que je le pratique, se vit dans l'amplitude du moment présent. Le présent comprend l'unification de l'être humain et de l'univers, du sujet et de l'objet; une expérience mue par la quiétude et l'intuition; dans l'abandon. L'art performance (plus intuitif et contextuel dans mon cas) rend possible cet abandon puisqu'il fait appel à ma vie, à mon entité humaine et au devenir auquel j'aspire grâce à l'art.

## CHAPITRE IV

### DÉMARCHE MÉTHODOLOGIQUE

#### 4.1 Approche heuristique

Toute cette recherche-création se développe selon une approche heuristique, c'est-à-dire que le processus est placé au cœur de celle-ci. Dans le cas précis qui nous occupe, une gestuelle est apparue et un désir s'est installé. Selon Clark Moustakas (1968), l'heuristique ancre la recherche dans l'expérience. Cette approche sensible et engagée repose sur une méthode qui permet au chercheur de vivre de l'intérieur ce qu'il observe, étudie et apprivoise. Moustakas a développé cette méthode de travail en étudiant sa propre expérience de la solitude. Le professeur Louis-Claude Paquin a pour sa part colligé<sup>7</sup> plusieurs informations traitant des différentes méthodologies utilisées en recherche-création. Il a entre autres inscrit les sept phases que Moustakas utilise pour décrire le processus d'une recherche heuristique, soit 1) l'engagement initial; 2) l'immersion; 3) l'incubation; 4) l'illumination; 5) l'explication; 6) la synthèse créative et 7) la validation. Paquin présente également le travail de synthèse de Peter Erik Craig (1978), qui condense ces étapes en quatre principaux processus d'expérience. La découverte de cette approche me conforte dans la manière d'aborder ma recherche-création. Voici de façon synthétique la séquence de Craig, résumée par Paquin, accompagnée d'une analyse de mon inscription dans ce processus :

---

<sup>7</sup> [http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho\\_rech\\_creat/heuristique/heuristique.html](http://multimedia.uqam.ca/profs/lcp/metho_rech_creat/heuristique/heuristique.html)

**a) la question (engagement initial) :** la question suscite la prise de conscience d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective;

- Je questionne un désir de danse : je souhaite exploiter une gestuelle ancrée dans ma corporéité grâce au tai-chi taoïste et qui s'exprime dans ma pratique de performeuse.

**b) l'exploration (immersion + incubation) :** l'étape où le chercheur explore la question à travers l'expérience;

- Je me place en situation d'apprentissage et d'échange avec des danseurs et des chorégraphes dans des projets en solo et en collectif.

**c) la compréhension (illumination + explication) :** moment où le chercheur clarifie, intègre et conceptualise les découvertes faites lors de l'exploration;

- Je procède à une théorisation dans l'action où je tente de comprendre et d'analyser, à l'aide de théories provenant des disciplines artistiques engagées dans la recherche, les découvertes effectuées dans la pratique.

**d) la communication (synthèse créative + validation) :** étape où le chercheur articule ses découvertes afin de pouvoir les communiquer à d'autres.

- Deux modes de présentation des résultats s'offrent à moi : l'écrit, où toute découverte est théorisée et analysée à partir d'exemples concrets provenant de la pratique en plus d'être mise en relation avec des concepts précédemment identifiés; et ensuite, la création, où tout ce qui a été analysé dans la théorie et validé dans la pratique est appliqué dans une situation de performance.

## 4.2 Démarche ethnographique et autoethnographique

Selon Marta Anadon (2006), ce sont davantage les études anthropologiques et culturelles qui, traditionnellement, font appel à la démarche ethnographique. En citant divers auteurs (p. 19), elle mentionne les différents registres donnant à l'ethnographie ses caractéristiques particulières, qui touchent davantage les champs de la recherche sociale et de la connaissance culturelle. L'auteure écrit également ceci :

[...] l'ethnographie est perçue comme une approche qui requiert une immersion directe du chercheur dans le milieu étudié afin d'appréhender le « style de vie » d'un groupe à partir de la description et de la reconstruction analytique et interprétative de la culture, des formes de vie et de la structure sociale du groupe étudié (p. 20).

Cette manière de faire, propre à l'ethnographie, nécessite de la part du chercheur plus qu'une présence en tant qu'observateur sur le lieu de sa recherche; le chercheur en est plutôt l'élément central (p. 20). Il apparaît donc évident que pour comprendre réellement la danse, je dois m'immerger dans ses différents processus de création autant que dans ses fondements théoriques, dans ses différentes approches en ateliers d'expérimentation et dans des projets en collaboration. Pour Sylvie Fortin (2006), la collecte de données ethnographiques est une « opération charnière commune aux différents bricolages méthodologiques des chercheurs en pratique artistique » (p. 100). L'artiste chercheur, qui décide d'approfondir sa démarche en s'investissant dans un programme de recherche, réalise qu'il doit obligatoirement construire à partir des connaissances et du savoir-faire accumulés dans sa propre discipline. Sophia L. Burns (2006) souligne bien cet apport lorsqu'elle écrit que « l'artiste-chercheur retrouve ses appartenances, ses atavismes, ses habitudes, son Histoire, ses rites, voire ses us et coutumes dans l'art en fonction de sa discipline » (p. 60). La recherche-crédation me fait réaliser que, depuis des années, un arrimage entre théorie et pratique s'est installé

dans mon mode de fonctionnement, que je pourrais qualifier, comme le dit Fortin, de « bricolage ». La plus grande particularité de la présente recherche doctorale, c'est qu'elle est réalisée dans un cadre universitaire où des *exigences académiques* m'obligent à une plus grande rigueur dans la méthode. Cela favorise une grande vigilance et aiguise mon sens de l'observation sur ce que je vis, découvre et mets en pratique. En systématisant le travail, je peux m'y référer rapidement pour repérer ses forces et ses faiblesses. Les notes prises en atelier sont habituellement composées de mots clés, d'impressions saisies sur le vif ou de questions à valider avec la théorie. Je ne filme généralement que la fin d'un exercice, sans conserver le visuel de l'ensemble des explorations, ainsi je ne risque pas de m'égarer à travers une multitude d'images. Je trouve plus intéressant d'observer certaines étapes précises du processus plutôt que le processus entier, dans ses moindres variations. Souvent, je jette sur papier des pensées ou de petits croquis. J'ai une capacité à mémoriser les sensations vécues dans mes activités d'exploration. Comme l'a écrit Fortin (2006), cette observation du corps est à considérer dans la cueillette de donnée :

La corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme des sources d'information au même titre que peut l'être une photographie de l'œuvre en cours. (p. 101)

Ce processus correspond tout à fait à une théorisation dans l'action : être dans la praxis et en même temps dans une démarche de type ethnographique pour mettre en place un cadre théorique à défricher. Depuis le début du doctorat, ma démarche s'est enrichie de lectures théoriques et de discussions informelles, orientées selon mes besoins, lors d'ateliers et d'échanges avec des professionnels ou des étudiants. Ces discussions se déroulent après que j'aie formulé des questions précises dans le but de mieux comprendre ce qui caractérise la danse. Au moment de rédiger ma thèse, cela me permet d'établir des relations entre la lecture théorique et le travail d'atelier, et vice-versa. Toutes les données recueillies me font découvrir un milieu différent de

celui duquel je suis issue. Par exemple, travailler dans des lieux consacrés à la danse génère chez moi une attention et un sens de l'observation accrus, qui me font analyser de manière exacerbée toutes les actions, discussions et observations, une phase essentielle pour l'évolution de ma démarche.

#### 4.3 *Portraiture methodology* ou la méthode du portraitiste

Les travaux de Marta Anadon (2006) sur les méthodes de recherche qualitative éclairent ma démarche. Cette chercheuse aborde la problématique des critères de légitimité et de rigueur scientifique. Cela s'applique particulièrement bien au type de recherche dans lequel je me suis engagée.

De nouvelles préoccupations rejoignent les questionnements des chercheurs. Ainsi, une pluralité de formes d'expression humaine tels les arts, la danse, la musique, la littérature, la poésie et autres formes esthétiques deviennent objets de recherche et amènent des questionnements non seulement d'ordre méthodologique puisqu'elles ébranlent aussi les critères de rigueur. Les notions de subjectivité, de perspective, de réflexivité et de textes désordonnés (*messy texts*) sont plus valorisées pendant le processus de recherche que dans les autres moments de l'évolution de la recherche qualitative, car elles permettent de voir clairement la réalité psychologique, émotionnelle et spirituelle des acteurs impliqués. (p. 14)

Cette observation se rapproche beaucoup de ce que j'ai décrit plus haut, au début de ce chapitre. Je ne suis pas une chercheuse répondant à des paramètres de validité, mais plutôt une chercheuse créatrice guidée par des paramètres d'authenticité dans un cadre rigoureux et structuré. La nature d'une recherche qualitative demande une implication et un engagement de nature personnelle de la part du chercheur. La chercheuse Diane Leduc dans sa thèse intitulée *Étude phénoménologique de l'état*

*d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine* (2007) se réfère à Sartre pour énoncer qu'une personne authentique cherche à en savoir plus sur elle-même : « La personne authentique, dans la pensée de Sartre, n'est pas dans une *pure contemplation* d'elle-même mais elle est plutôt dans un éclaircissement sur elle-même. » (p. 66) Contrairement à ce que l'on a tendance à croire, c'est-à-dire associer l'authenticité avec le vrai, ce concept place plutôt la personne autant devant une possibilité d'échec que de réussite. Donc l'authenticité est davantage plus près de la vulnérabilité que de la vérité. Dans cette recherche-crédation doctorale, je place ainsi ma propre vulnérabilité à l'avant-scène. À la page 58 de sa thèse, Leduc écrit ceci : « L'authenticité, c'est être spontané », cette petite phrase prétend que l'authenticité donne la possibilité à l'inattendu de s'insérer dans la démarche. Ce qui nous amène dans l'acte performatif et dans toute l'instantanéité qui le sous-tend. Les paramètres d'authenticité auxquels je me réfère pour cette recherche-crédation s'inspirent également d'une définition élaborée par Nathalie Heinich dans *Art contemporain et fabrication de l'inauthentique* (1999) dans lequel elle se penche sur la personne de l'artiste et sur son intention dans la création de son oeuvre d'art. Elle écrit : « [O]n conclut que l'authenticité en art exige, au minimum, le sérieux, la sincérité, le désintéressement, l'intériorité, l'inspiration, l'originalité (Heinich 1998b). » (paragraphe 17)

C'est ainsi qu'Anadon se réfère à une méthode particulière pour illustrer cet état dans la recherche qualitative :

Par exemple, la *portraiture methodology* (Lawrence-Lightfoot, 1997) se présente comme un mélange de préoccupations esthétiques avec les théories des sciences sociales et les méthodologies de la recherche qualitative (histoires de vie, enquêtes naturalistes et méthodes ethnographiques. (p. 14)

Cette approche correspond à celle employée dans ce travail, car elle fait davantage appel au vécu du chercheur. Comme ce dernier prend « [...] une place de choix, il doit prendre en compte sa présence physique, psychologique, spirituelle et émotionnelle dans le processus de recherche » (p. 14). J'ai voulu mieux comprendre cette méthode et vérifier son applicabilité dans ma thèse en recherche-crédation. Dans *The Art and Science of Portraiture*, Sara Lawrence-Lightfoot donne cette définition :

Portraiture is a method of qualitative research that blurs the boundaries of aesthetics and empiricism in an effort to capture the complexity, dynamics, and subtlety of human experience and organizational life. (p. XV)

Lors de la mise au point de sa méthode, Lawrence-Lightfoot voulait, à la suite d'une cueillette de données ethnographiques dans différentes écoles d'un milieu spécifique d'une grande ville américaine, créer une fiction qui établirait une filiation entre deux univers : la science et l'art. Elle voulait s'inspirer des méthodes de cueillette propres aux recherches ethnographiques tout en les associant à un univers littéraire. En résonance à ce type de démarche, je désire développer une poésie corporelle à la suite d'une période d'observation et d'expérimentation dans l'univers de la danse. Je souhaite notamment parler de cette incursion et partager comment je m'y suis sentie. J'aimerais le faire de manière poétique et réflexive. Lawrence-Lightfoot amène également un argument qui me séduit et me ramène à l'esprit du tao : « I was concerned, for example, about the general tendency of social scientists to focus their investigations on pathology and disease rather than on health and resilience. » (p. 8) Cette manière de voir les choses, sous un angle positif, me positionne face à l'apprentissage d'une discipline comme la danse. Il est clair que mon adaptation à un univers de mouvements codés et chorégraphiés fait en sorte que je désire en exprimer davantage le côté positif. Le projet ne vise donc pas à ce que je devienne une danseuse, mais plutôt à ce que je puisse emprunter à la danse son origine du geste

expressif et esthétique et son orchésalité, comme le dirait Michel Bernard<sup>8</sup>. Ce qui pourrait apparaître comme impossible à acquérir, comme par exemple la capacité de tourner ou de sauter fluidement, deviendra un élément d'observation servant à transformer le regard que je porte sur mon corps vieillissant, mon corps dansant et mon travail en performance. Ainsi, la *portraiture methodology* me permettra un approfondissement qui va au-delà des apprentissages gestuels. Elle m'inspirera dans la création d'un alter ego, la Danseuse Utopique, qui nous plongera dans l'univers fascinant des transitions de la vie :

Portraitists write to inform and inspire readers. In Clifford Geertz's<sup>9</sup> terminology, portraits are designed to « deepen the conversation (1973, p. 29). » (p. 10)

La méthode du portrait, en plus de donner une vue d'ensemble, dévoile l'interaction dynamique entre les valeurs, la personnalité, la structure et l'histoire. Le portraitiste met l'accent sur le contexte, ce qui lui permet de mieux comprendre les actions et les manières de faire de ceux qui sont observés. L'observation de danseurs dans le cadre d'un travail où je suis moi-même impliquée oriente mon regard sur le comportement, l'attitude et l'état d'esprit plutôt que sur la technique ou la chorégraphie en développement.

De même, Lawrence-Lightfoot explique la différence qu'elle conçoit entre l'étude ethnographique et l'étude portraitiste : l'ethnographe écoute pour *relater* ses observations, alors que le portraitiste écoute pour *raconter* à partir de ses observations

---

<sup>8</sup> On verra plus en détails les théories de M. Bernard au Chapitre VI – COHABITATION INTERDISCIPLINAIRE, page 76.

<sup>9</sup> Clifford Geertz (2 août 1926 à San Francisco – 30 octobre 2006 à Philadelphie) était un anthropologue américain. Il se présentait comme un réformateur du culturalisme américain, qu'il souhaitait débarrasser de toute forme d'explication causale, qu'elle soit psychologique, structurale ou sociale. Voir à son sujet : <https://www.britannica.com/biography/Clifford-Geertz>

et de ses sensibilités. L'identité, le caractère et l'histoire du chercheur tiennent un rôle important dans la manière d'observer, d'écouter, de sélectionner, d'interpréter et de raconter une histoire à partir d'un contexte réel. C'est pourquoi je privilégie cette méthode à celles de la *self-studies* ou encore de l'autoethnographie. Dans un article qui précise les mesures de qualité à respecter pour mener à bien une recherche de type *self-studies*, les auteurs Robert V. Bullough, Jr. et Stefinee Pinnegar (2001) affirment que les *self-studies* s'expriment sur le mode de la narration en tenant compte des données réelles dans le but de favoriser l'avancement d'une discipline :

As we have said, articles need to be readable and engaging, themes should be evident and identifiable across the conversation represented or the narrative presented, the connection between autobiography and history must be apparent, the issues attended to need to be central to teaching and teacher education, and sufficient evidence must be garnered that readers will have no difficulty recognizing the authority of the scholarly voice, not just its authenticity. (p. 20)

Pour ma part, je suis davantage interpellée par le côté fictionnel et imaginaire fabriqué à partir des données recueillies. Ainsi, un de mes plus importants objectifs est de faire voir la performance et la danse autrement, tout en révélant la multiplicité de leurs horizons. Voici un résumé, librement traduit, de la *portraiture methodology*<sup>10</sup> :

La méthode portraitiste est encadrée par le paradigme phénoménologique, qui partage les techniques, les barèmes et les objectifs de l'ethnographie. Par contre, cette méthode va à l'encontre de certaines contraintes traditionnelles issues de cette pratique à cause de :

- Sa démarche évidente qui combine les descriptions empirique et esthétique;

---

<sup>10</sup> Dans *The Art and Science of Portraiture*, on trouvera aux pages 13 et 14 la version intégrale de cette traduction libre.

- Son effort de réunification de la narration et de l'analyse, dans le but de rejoindre un public plus large qui s'étend au-delà de l'univers académique (participant ainsi au discours public et à la transformation sociale);
- Son niveau d'authenticité plutôt que la fiabilité et la validité (les normes traditionnelles de l'enquête quantitative et qualitative);
- La reconnaissance accordée à l'identité et à la personnalité du chercheur impliqué, considérées comme des éléments importants de la recherche pour documenter et interpréter les perspectives et les expériences des personnes et des cultures étudiées.

Au fil de ma recherche, j'ai réalisé que cette méthode était plutôt méconnue par l'ensemble de la communauté doctorale, professeurs et doctorants confondus. Pour ma part, aussitôt que j'ai été en mesure d'en apprendre davantage à travers quelques écrits de Sara Lawrence-Lightfoot, j'étais encore plus convaincue que cette méthode convenait parfaitement au type de recherche que je menais. Dans les textes lus à ce sujet, on s'aperçoit que la *portraiture methodology* est surtout utilisée dans les sciences sociales ou les sciences de l'éducation. Cela permet aux chercheurs qui utilisent cette méthode de tisser des liens plus étroits avec le sujet de leur recherche. Ils sont souvent impliqués *émotivement* à cause de leurs origines ou de leurs expériences antérieures en lien avec les propos investigués. Ils se servent de la méthode du portrait pour amener leur recherche sur des terrains situés plus près de l'authenticité et de la légitimité. De plus, ils peuvent ainsi faire valoir la puissance et la richesse puisées dans les paradoxes souvent rencontrés en cours de la recherche qualitative. Dans *Reflections on Portraiture : A Dialogue Between Art and Science* (2005), Lawrence-Lightfoot explique comment le paradoxe peut devenir un élément d'enrichissement lorsque l'on étudie le développement humain et social :

As a matter of fact, I think that one of the most powerful characteristics of portraiture is its ability to embrace contradictions, its ability to document the beautiful/ugly experiences that are so much a part of the texture of human development and social relationships. (p.9)

On peut, à la lumière de cette citation, ajouter que le paradoxe est à la recherche qualitative ce que l'exactitude est à la recherche quantitative. Cette méthodologie est souvent choisie par un chercheur qui désire porter un regard nouveau, empathique et authentique sur un groupe d'individus dans un contexte social ou éducationnel spécifique. À ma connaissance, il existe très peu de recherches artistiques de niveau doctoral réalisées avec ce type de méthodologie. Pour la présente recherche-création, qui se déroule dans le champ de l'art vivant, nous nous penchons sur l'apprentissage d'une artiste interdisciplinaire (moi) dans un milieu artistique spécifique (la danse) et c'est la personne étudiée qui mène la recherche (auto-observation). Étant donné que j'étais le sujet de ma propre recherche et que je souhaitais développer une création à partir des données recueillies, il était clair dès le départ que les différentes méthodes, comme l'autoethnographie, les *self-studies*, la théorisation ancrée ou encore la phénoménologie, souvent utilisées en recherche-création, ne me convenaient pas. Il me fallait une méthode qui me permettait de laisser beaucoup d'espace à l'instantanéité propre à ma posture d'artiste :

With portraiture, the *person* of the researcher – even when vigorously controlled – is more evident and more visible than in any other research form. The researcher is seen not only in defining the focus and field of the inquiry but also in navigating the relationships with her or his subjects, in witnessing and interpreting the action, in tracing the emergent themes, and in creating the narrative. At each one of these stages, the self of the portraitist emerges as an instrument of inquiry, an eye on perspective taking, an ear that discerns nuances, and a voice that speaks and offers insights. As a matter of fact, the voice of the portraitist often helps us identify her or his place in the inquiry. Even though the identity and voice of the portraitist is larger and more explicit in this form of inquiry, the efforts to balance personal predisposition with disciplined skepticism and critique are central to the portrait's success. One might even say that *because* the self of the portraitist is so essential to the development of the work, the portraitist must be that much more vigilant about identifying other sources of challenge to her or his perspective. The counterintuitive must always be present even as the portraitist takes full advantage of the intuitive. (Lawrence-Lightfoot, 2005, p. 11).

Les observations recueillies dans cette recherche-création seront donc utilisées dans cinq objectifs précis. En premier, elles serviront à saisir les traces qu'un apprentissage dans une discipline artistique (la danse) laissera sur la pratique d'une autre discipline (la performance). Deuxièmement, on verra quelles seront les stratégies trouvées pour appliquer les découvertes d'une discipline à une autre. Troisièmement, on pourra observer comment les acquis corporels et affectifs liés à des expériences antérieures serviront à rendre possible cette idée de jumeler trois disciplines distinctes. Quatrièmement, on tentera de faire valoir qu'à travers des observations de nature empirique, heuristique ou autoethnographique, la cueillette de données sera rigoureuse, méticuleuse et méthodique et qu'elle servira à mieux comprendre les objectifs et les résultats de la recherche-création. Et cinquièmement, à travers la création finale, on verra comment et pourquoi cette rencontre tridisciplinaire se manifeste de la façon présentée.

## CHAPITRE V

### CADRE CONCEPTUEL ET THÉORIQUE

#### 5.1 Introduction

Les axes de cette thèse en recherche-création touchent cinq grands champs et domaines d'int er t. La pensée et les réflexions de quelques philosophes font indéniablement partie de ce corpus. Il y a bien s ur certains classiques incontournables, mais aussi d'autres ouvrages plus près de notre époque. De cette rencontre entre des réflexions plus anciennes et des réflexions contemporaines, j'observe que l'on se construit davantage dans la pratique et l'expérience que dans la pensée. Ce constat me place dans une disposition particulière pour aborder différents textes théoriques et esthétiques sur le corps, l'art ainsi que le type de posture et de démarche, essentiels pour la construction et le développement de cette recherche-création. Une incursion dans un univers oriental apparaît également inévitable, car ses approches ont au fil des années model  et façonné ma manière d'être. Il sera aussi question de scruter le corps, tant dans sa corporéité que dans sa gestuelle, en apprivoisant les fondements esthétiques, kinesthésiques et artistiques qui le font se mouvoir. Enfin, il y aura lieu de s'intéresser aux pratiques performatives en reconnaissant les  tats de présence à travers la danse, le théâtre et les actions performatives propres à ma pratique artistique.

## 5.2 Philosophie et esthétique

On a tendance à croire que la philosophie existe pour nous aider à réfléchir, mais les philosophes ne sont-ils pas plutôt là pour nous aider à mettre de l'ordre dans nos idées et des mots sur nos expériences sensorielles et perceptives? C'est ce que stipulent Deleuze et Guattari dans leur définition de la philosophie : « La philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts » (Deleuze et Guattari, 1991, p.8). À l'instar de Deleuze et Guattari, il est possible de dire que la philosophie se présente comme la pierre angulaire de toute recherche doctorale en art. Les fondements de celle-ci sont édifiés sur des concepts qui touchent le corps dans son entité et dans ses actions. L'état de présence, la temporalité et la spiritualité sont d'autres concepts porteurs qui s'ajoutent ici à mon questionnement sur le corps en mouvement. Lorsque l'on travaille dans les arts vivants, comme la danse et la performance, on réalise que le contact avec les spectateurs s'établit davantage par le corps, et donc l'action, que par l'esprit. Le frisson et l'émotion qui jaillit sont des signes qui proviennent de notre corporéité. Toutefois, cette enveloppe qui nous singularise n'est pas perçue uniquement sous l'angle de la matérialité, du « corps-objet », mais aussi, et davantage, selon ce que Merleau-Ponty (1945) désigne par le terme de « chair », un concept, dont la particularité, est de réunir « aussi bien le corporel que le spirituel » (Bernard, 2001, p. 56).

### 5.2.1 Corps en action

Un corps en action est indubitablement un corps en *mouvement*, mais ce qui le fait *agir* relève d'une *présence*<sup>11</sup> profondément inscrite dans le corps de celui qui se meut. On fait appel à l'être humain dans son entièreté, son entité. L'individu ne peut à la fois fonctionner et agir comme un robot et être en même temps un agent de changement de la vie humaine. Il existe plusieurs motivations à l'action. Par exemple, une personne décide de faire une marche jusqu'à la rivière. Elle peut le faire parce qu'elle a besoin de se retrouver dans la nature, parce qu'il fait chaud et qu'elle veut se rafraîchir. Ou bien ce peut aussi être parce qu'elle doit prendre des décisions importantes et que le rythme de l'eau l'inspirera et la guidera dans ses choix. Sous un angle pragmatique (Davison, 1993), l'action est vue comme un mouvement du corps précédé d'une intention ayant un objectif concret, comme traverser la rue pour se rendre dans une librairie. Sous un angle philosophique et sociologique (Arendt, 1961), on considère sa portée humaine, comme quand on agit et qu'on prend la parole pour établir des liens avec d'autres humains. Elle peut aussi provenir d'une intention subjective (Henry, 1965); c'est le cas quand le moi a *besoin* de faire cette action, d'être en action. Cette pensée du corps subjectif nous rapproche de l'affect (Spinoza, 1677/1954), qui relie le corps et l'esprit dans une même action. Toutefois, si l'on se tourne vers une étymologie du mot, l'action réfère, entre autres, au mot latin classique *agere*, qui signifie « pousser ». On parle donc davantage de passer de la réflexion à l'action. Nous sommes dans ce que l'on appelle une action intentionnelle qui, elle, nous ramène invariablement aux raisons qui nous portent à agir.

Pierre Livet, dans *Qu'est-ce qu'une action?* (2005), écrit :

---

<sup>11</sup> Lorsqu'il est question de *présence*, je me réfère aux expériences sensorielles. J'élabore sur ce sujet un peu plus loin au point 5.2.2 La perception dans l'acte de création, p.33.

L'action semble donc être conçue comme un passage, une transformation entre une intention et un mouvement, voire entre une représentation interne et un comportement externe, un comportement qui change une petite portion du monde (ne serait-ce que la position de notre corps). (p. 9)

Pour Livet, l'action doit apporter un changement, sinon cela demeure un simple mouvement. De son côté, Michel Henry, dans son essai sur l'ontologie biranienne (1965)<sup>12</sup>, donne au mouvement un sens plus profond, qui rejoint l'être intime. Pour lui, le mouvement contient le savoir, et « c'est pour cette seule raison que le mouvement de notre corps n'est pas non plus un processus inconscient ou physiologique, mais qu'il appartient, dans son être originaire et en tant que mouvement réel, à la sphère d'immanence absolue de la subjectivité » (p. 100). Notre corps transporte un savoir et devient un lieu d'expériences : « Le corps n'est pas un savoir instantané, il est ce savoir permanent qu'est mon existence même, il est mémoire. » (p. 131) Cette mémoire nous identifie et fait en sorte que nous sommes une personne unique et que notre corps est le véhicule de notre unicité. Le corps en action est donc relié à notre identité et à notre mémoire.

Une œuvre d'art est le résultat d'une action : « L'action ainsi reliée à la parole révèle l'homme comme celui qui initie et régit (le terme grec "arkein" a les deux sens), celui qui *commence* quelque chose dans le monde. » (Arendt, 1961, p. 23) Pour Arendt, l'action permet à l'individu de laisser sa trace et confirme qu'il est un être unique parmi d'autres êtres uniques : « La parole et l'action révèlent cette unique individualité. C'est par elles que les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts[...] » (p. 232) Pour que l'action devienne une parole, elle doit d'une certaine manière se dérouler dans l'espace public. L'individu doit partager avec les autres les

---

<sup>12</sup> Henry a écrit ceci au sujet de Maine de Biran : « Le premier philosophe et, à vrai dire, le seul qui, dans la longue histoire de la philosophie humaine, ait compris la nécessité de déterminer originellement notre corps comme *un corps subjectif* est Maine de Biran, ce prince de la pensée, qui mérite d'être regardé par nous, au même titre que Descartes et Husserl, comme l'un des véritables fondateurs d'une science phénoménologique de la réalité humaine » (p. 12).

connaissances qu'il a acquises. De la même manière, l'artiste doit partager son art avec les autres, ainsi « l'art prend vie dans le vouloir communiquer » (p. 232). Agir, c'est donc une manière de faire partie du monde. Pourquoi vouloir offrir une part de son intimité, de son être au monde? Pour Arendt, offrir une part de soi aux autres est un acte courageux : « [I]l y a déjà du courage, de la hardiesse, à quitter son abri privé et à faire voir qui l'on est. » (p. 245) Pour ma part, vouloir parler des transitions de la vie par le corps en action, le faire *agere*, met en lumière sa fragilité et son unicité. L'action devient un processus : « [L]a force du processus de l'action ne s'épuise jamais dans un seul acte, elle peut grandir au contraire. » (p. 298) Ce qui advient à la suite d'une action est souvent imprévisible et cela se transforme en une force qui demeure toujours présente. Le performatif communique à partir de cette force, qui laisse par la suite une empreinte. Cette dernière est le terreau sur lequel se développera la prochaine action performative, et ainsi de suite.

Cette force provient de notre corps entier, le constitue et le rend unique. Spinoza l'a nommée la *puissance du corps* : « Spinoza définit parfois la puissance du corps comme une capacité à affecter et à être affecté, et parfois seulement comme une capacité à agir. » (Roux, 2011, p. 89) Dans la pratique de l'art performance, les actions qui sont posées au cours d'une présentation dépassent souvent l'intention de départ. Il arrive que nous soyons surpris par ce qui est advenu, parfois jusqu'à ne plus se souvenir de ce que l'on a réalisé. Cette manière d'agir est évoquée par Spinoza comme étant une force émanant des affects ou des sentiments : « Je dis que nous sommes actifs lorsque, en nous ou hors de nous, il se produit quelque chose dont nous sommes la cause adéquate, c'est-à-dire (selon la définition précédente)<sup>13</sup> lorsque de notre nature il suit en nous ou hors de nous quelque chose que l'on peut comprendre clairement et distinctement par elle seule. » (Spinoza, 1677/1954, p. 181) Ce

---

<sup>13</sup> « J'appelle cause adéquate celle dont on peut par elle-même percevoir clairement et distinctement l'effet. » (p. 180)

sentiment qui amène une action doit tout de même provenir d'une cause et selon la pensée biranienne, cette cause provient d'une influence externe, consciente ou non, de sensations et de perceptions qui nourrissent et alimentent le corps. Cela nous ramène à la mémoire et à ce qui fait agir le corps. Ces mouvements que nous faisons proviennent de notre raison d'être, d'exister, de créer :

[...] le mouvement n'est pas seulement une intentionnalité parmi d'autres, mais [...] il est l'intentionnalité la plus profonde de la vie de l'ego et, par la suite une intentionnalité qui se retrouve dans toutes les autres déterminations de la subjectivité transcendante. (Henry, 1965)

### 5.2.2 La perception dans l'acte de création

La perception constitue un concept important de ma recherche. Elle est un pilier sur lequel se greffent d'autres éléments soulevés par mes explorations théoriques et pratiques. « La perception est l'acte d'intelligence du corps entier alors que la pensée est celle de l'intellect comme faculté spécialisée. » (Bertrand, 2004, p. 139) Selon Deleuze et Guattari (1991), « [t]out concept a des composantes, et se définit par elles » (p. 21). La force de la perception réside dans le fait qu'elle a besoin du concret pour exister. Notre vie se développe en grande partie sur la perception et les arts vivants, qui émanent du corps, mettent en lumière certains de ses aspects. La perception est une action du corps qui façonne et accueille les expériences dans un même temps : « La perception porte sur des relations, sur le tout, et non sur les termes isolés. » (Andrieu, 2014, p. 129) Elle nous donne à voir un imperceptible réel, « qui ne [nous] offre pas des vérités comme la géométrie, mais des présences » (Merleau-Ponty, 1946/1996, p. 45). Ce sont ces présences qui alimentent les sensations, qui à leur tour affectent notre propre présence. Regarder un feu de cheminée peut être vécu de différentes manières en fonction de l'expérience sensorielle de la personne qui le

regarde : comme un doux souvenir ou bien un cauchemar. Les artistes puisent constamment dans le terrain sensoriel (construit par les multiples perceptions et expériences) pour passer à l'action. Nous rejoignons ainsi la pensée biranienne, qui voit dans le développement du mouvement la création d'un espace à voir. Cet espace peut prendre la forme d'une œuvre d'art ou d'une action artistique. Les artistes qui marquent leur époque sont ceux qui finalement réussissent le mieux à conjuguer leurs terrains sensoriels avec ces espaces à voir. La qualité principale d'une grande œuvre vient du fait qu'elle peut nous faire vivre des expériences réelles, et ce, même si l'on n'a jamais vécu ce qui est donné à voir<sup>14</sup>. Nous avons affaire à ces *présences* dont parle Merleau-Ponty dans *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques* (1946). Ces expériences sensorielles que l'art réussit à faire vivre proviennent de quelque chose de vécu et de perçu par ceux qui nous les transmettent. Dans une pratique comme la performance, être en mesure de rendre actifs ces états de présence est un travail de tous les instants. Toutefois, en puisant dans le réel, on arrive à saisir de quoi l'art s'enrichit :

Une figure éthique, un personnage conceptuel me ravissent plus volontiers lorsqu'ils émergent du concret, de la pratique. Ainsi, ils peuvent servir pour retrouver la théorie qui n'a de sens que fécondée par les expériences, générées par les émotions, la vie. (Onfray, 1993, p. 25)

Nous l'avons souligné, l'acte de création contient tout ce qui l'a précédé : l'historique de celui qui crée l'œuvre et toute l'histoire du monde. L'artiste relève d'une manière unique de la singularité du monde. Il pose un geste, un acte du corps entier, qui rend la chose possible et qui contient tout ce qui a été. Cette manière de voir et de comprendre la création a été développée notamment à travers les écrits d'un philosophe et artiste japonais, Nishida Kitarô (1870-1945). D'après lui, le corps joue

---

<sup>14</sup> Je me souviens d'être sortie épuisée et transie de froid à la fin du visionnement du film *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide* du réalisateur Zacharias Kunuk, dans lequel l'action se déroule au Nunavut.

un rôle primordial dans la création artistique. L'acte de création ne repose pas sur une intellectualisation, mais plutôt sur une réceptivité corporelle. L'artiste fait appel au corps et, ensuite seulement, le résultat de la création va rejoindre la pensée intellectuelle. Dans une traduction intitulée *L'intuition agissante* (2008), Kitarô écrit ceci à propos de l'action, réflexion qu'il applique par la suite à l'acte de création :

Pour agir, il faut passer par le corps. Il ne s'agit pas ici simplement du corps biologique, mais également de ce que je nomme « corps historique ». Le corps se fait alors outil. Cependant, le corps est non seulement l'outil de notre comportement, mais aussi son appui. [...] Les gestes biologiques sont déterminés par impulsion ou instinct, alors que notre comportement effectué par le corps historique doit être historique et social. (p. 287)

Lorsqu'il est question de corps biologique, on se réfère davantage à l'instinct, qui est d'ordre objectif, tandis que dans l'acte de création, on parle plutôt de l'intuition comme élément subjectif.

### 5.2.3 L'intuition

L'intuition est animée par un flux intérieur résultant d'une rencontre entre ce qui était, ce qui est et ce qui peut advenir. Dans l'introduction de son essai sur l'ontologie biranienne, Henry soulève qu'il a été difficile pour Maine de Biran de mettre un terme, un mot, sur ce flux qui anime la rencontre entre le passé, le présent et le futur. Pour lui, le mot *réflexion*, qui, à son époque, pouvait sembler résumer ce que peut contenir une intention, ne convenait pas réellement, même s'il renferme la « profondeur même de la subjectivité » (Henry, 1965, p. 19). Biran parle d'une connaissance intérieure, « une certaine faculté intime à notre être pensant, qui sait » (Henry, 1965, p. 19). Le mot *sensation* n'était également pas adéquat, car il lui

manquait la notion de transcendance propre à la pensée intérieure de l'ego (l'être). C'est ainsi qu'Henry a opté pour la notion d'intuition, qui répondait à sa recherche d'un terme pouvant résumer une expérience interne transcendantale : « L'acte intellectuel, qui unit la pensée et l'existence comme attributs inséparables de l'essence du sujet *moi*, est un jugement intuitif : celui-ci s'appuie sur les signes; l'intuition en est indépendante. » (p. 29) Autrement dit, l'intuition est considérée comme un mouvement pur : « L'intuition est ce qui atteint l'esprit, la durée, le changement pur. » (Bergson, 1938, p. 29) C'est une forme d'aboutissement qui permet d'avancer et d'agir. Selon Nishida Kitarô, elle prend racine dans un *mouvement infini* de notre inconscient. C'est une connexion qui s'effectue – en une fraction de seconde – entre l'expérience, le travail, les réflexions, les rencontres et les lectures accumulés au fil du temps. Des parties de notre inconscient se mettent en place instantanément. Selon Bergson (1938), pour qu'une intuition existe, celle-ci doit être suivie d'une action. Cette connexion qui surgit comme un éclair renferme la capacité de déclencher une action-réaction qui, pour exister, a besoin de mouvement. Certaines citations telles « exister à travers ce que l'on crée » (Sibony, 2005b, p. 292) et « la sensation se réalise dans le matériau » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 181) ont aiguisé ma curiosité à vouloir comprendre d'où jaillit la source ineffable de l'intuition. L'intuition est en fait une vieille notion, identifiée très tôt, au début de l'ère chrétienne, par Plotin (205-270 après J.C). Dans *La pensée et le mouvant*, Bergson (1938) parle quant à lui d'un mouvement de l'esprit. Avoir une intuition, c'est voir naître une idée. Il n'est pas nécessaire de la comprendre dès le départ, mais plutôt de lui donner la possibilité de se révéler au grand jour. Pour ce faire, on doit l'amener dans la lumière et, par un mouvement de l'esprit, la rendre *agissante*. Nishida Kitarô s'est largement inspiré de la création artistique pour définir cette intuition. Pour lui, l'art est l'unification d'une pensée concrète, et cette unification, c'est l'intuition artistique. La création fait donc partie d'un processus plutôt que d'être une réaction instinctive à un sujet. Il a écrit : « Ce qui est créé, tout en étant indépendant de ce qui crée, créera ce qui crée (par exemple, dans le cas de l'acte de création artistique). » (p.

281) L'intuition agissante est ce qui permet au processus de se mettre en route. À ce sujet, il ajoute ceci : « Former spécifiquement, cela consiste déjà dans le fait qu' un individu agisse et voit une chose par l' intuition agissante. » (p. 281)

#### 5.2.4 La construction et l'utopie

Lorsque se révèle une intuition, on ignore la plupart du temps que l'on est en sa présence. Il suffit de la rendre agissante, selon le concept de Nishida, pour la saisir lorsqu'elle apparaît. Parce qu'à son premier état de conscience, l'intuition est semblable à un voilier voguant à l'horizon. On soupçonne un voilier. Il est encore impossible de le décrire, de donner sa couleur, de compter ses mâts. Si l'on reste attentif à sa présence, on arrive progressivement à le décrire. Il est flou au départ, mais à force de le scruter, il devient possible d'en donner certains détails avec plus de précision. L'intuition, donc, est une idée qui arrive avec des contours sombres, flous, indéfinis. L'objectif n'est pas de la comprendre dès le départ, mais plutôt de lui donner la possibilité de se révéler au grand jour.

Généralement, c'est ainsi que les grands paliers d'une pratique artistique s'enclenchent. Pour ma part, c'est d'entrevoir dans la danse un potentiel d'avancement pour ma démarche d'artiste qui m'a donné l'élan d'amorcer ce projet. C'est vouloir danser, sans être une danseuse, tout en ayant amplement dépassé l'âge de son apprentissage. Est-ce une utopie? Plutôt que de regarder l'utopie comme étant un concept relevant de la fiction, la philosophe Véronique Fabbri (2007) nous ramène à son sens de départ : « [I]l convient de rendre à l'utopie la valeur qu'elle avait à l'origine, en 1516 [...] il s'agissait bien d'une alternative, plutôt que d'un idéal. » (p. 11). Puisque l'on ne peut rebrousser chemin, Thomas More, en nous amenant sur

son île, nous apprend qu'il faut passer à l'action pour avancer : « L'apparement impossible est pour lui plus prégnant et plus vrai que le réel en sa platitude. Il ne s'égaré pas dans un rêve, mais s'attache à une logique de l'ailleurs qui n'a rien de chimérique. » (Goyard-Fabre, 1987, p. 38) Malgré les facteurs pouvant rendre une idée difficile à réaliser dans son approche première, le désir soulève les embuches et « [...] l'utopie, vecteur d'évasion, est appelée, comme par nature, à jeter le trouble dans les esprits » (p. 60). L'utopie pousse donc de passer à l'action. Ainsi, l'idée de la danse trace son chemin et imprègne tranquillement ma « chair ». Elle devient la stratégie la plus efficace pour moi si je veux comprendre le corps dans sa transition, son action et son mouvement lors d'une action performative. Initialement, le plus intéressant demeure *la construction* qui suit inmanquablement la mise en action d'une idée. Fabbri (2007) aborde longuement ce concept qui, selon elle, est trop souvent considérée comme une chose rationnelle : « La difficulté vient de ce que l'idée de construction voisine celle de constructivisme de système de logique. » (p. 9) Sa vision de la construction est cependant tout autre. En effet, la construction, du moins en danse contemporaine, met souvent l'accent sur la fragilité et la précarité propre à tout art vivant :

C'est pourquoi la construction est présence d'esprit, acte plutôt qu'œuvre [...] Arranger, assembler, ajuster, travailler dans l'hétérogène pour inventer quelque chose qui tienne, tout ceci exige de la précision, de la minutie, de l'attention surtout. Ce souci du détail, de l'exactitude, va de pair avec une transformation constante de la pensée : il s'agit de s'exposer à ce qui peut bousculer, démonter l'ordonnancement préalable. C'est pourquoi l'œuvre nous importe moins que ce qui se transforme réellement dans ce processus et s'ouvre à toute transformation possible. (Fabbri, 2007, p. 11)

C'est ainsi que l'idée de la Danseuse Utopique a pris naissance. Elle est utopique parce qu'elle ne sera jamais la danseuse qu'elle veut être, mais uniquement celle qu'elle peut être. Le vécu du corps et de l'esprit donne de la force à la transformation potentielle, et ce, malgré une indéniable irréversibilité. Cette irréversibilité force à

prendre un chemin autrement créatif révélant celui de l'âme et de tous les mondes possibles. Foucault (1966), dans un texte sur le corps utopique livré lors d'une conférence radiophonique, nous transporte dans cet ailleurs infini en prononçant ceci :

Mon corps, en fait, il est *toujours* ailleurs, il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est lié à tous les ailleurs du monde, et à vrai dire il est ailleurs que dans le monde. Car c'est autour de lui que les choses sont disposées, c'est par rapport à lui – et par rapport à lui comme par rapport à un souverain – qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain. Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques<sup>15</sup>.

### 5.2.5 La force du temps

Il peut être plus laborieux d'apprendre les techniques de la danse, ses codes et ses chorégraphies quand le corps porte en lui les traces du temps écoulé. L'âge biologique demeure un élément incontournable à considérer lorsqu'il est question d'un nouvel apprentissage physique. Impossible de revenir en arrière, la corporité parle d'elle-même : « Le temps est irréversible de la même manière que l'homme est libre : essentiellement et totalement. » (Jankélévitch, 1974, p. 7) Libre à moi de rendre ce corps, *le mien*, dansant. L'apprentissage de la danse est probablement devenu nécessaire à cause de mon âge, de cette *connaissance* autre acquise avec les

---

<sup>15</sup> L'intégrale de la conférence intitulée *Le corps utopique* a été radiodiffusée sur France-Culture le 7 décembre 1966. Elle est disponible sur <culturevisuelle.org/blog/5437>

années. Ce que l'on perd est en réalité ce que l'on gagne autrement. Dans la partie III de *De l'origine de la nature des sentiments*, Spinoza écrit ceci : « Celui qui imagine la perte de ce qu'il aime sera attristé; si, au contraire, il l'imagine conservé, il se réjouira<sup>16</sup>. » (1677/1954, p. 200) Cette proposition, écrite il y a des centaines d'années, s'applique totalement à ma démarche artistique. Il n'est pas superflu de mentionner que Spinoza se place aussi dans une action subjective de la pensée. Dans le *sujet* de ma recherche-crédation, le corps demeure ce qu'il est. La force émerge plutôt d'une conscience corporelle qui se transforme en une action extrêmement créative : « L'œuvre est donc le signe qui montre l'accomplissement, le passage de la puissance à l'acte. » (Onfray, 1993, p. 77) Je mise ainsi sur ce qui me singularise : la maturité. Je fais donc mienne cette réflexion d'Onfray : « Qu'on sache faire du temps un outil pour polir et faire briller son existence » (p. 140). Dans ce type de situation, avoir du vécu transporte son lot de positif. Plutôt que de s'attarder à l'impossibilité des choses, on mise plutôt sur ce que l'on porte en soi. La chorégraphe Pina Bausch travaillait de cette manière. Elle s'intéressait au vécu de ses danseurs. C'est de l'anatomie du corps du danseur et de son potentiel qu'elle s'inspirait. Dans un dossier consacré au travail de Bausch par le Théâtre de Gennevilliers (1998), on parle du processus bauschien en ces termes :

Or, Pina Bausch organise préalablement à tout spectacle des séances d'improvisation au cours desquelles elle demande des réponses à ses questions; les mouvements spontanés, bruts qu'elle déclenche devront conserver quelque chose de leur immédiateté au sein de la représentation; aussi la chorégraphe est-elle friande de ce qui échappe au corps, de sa réponse authentique et première; le danseur, renonçant à toute technique apprise, devra découvrir son propre langage, marqué de son vécu. Ce que les mots ne peuvent dire, ce que le vocabulaire codé de la danse ne sait plus exprimer, chaque corps doit le réinventer à sa façon (p. 25).

---

<sup>16</sup> Proposition XIX

L'effet d'une telle prise de décision dans une pratique comme la performance est majeur. La performance fait appel à l'ego (l'être) de l'artiste. Cet ego, ce sont les affects qui le constituent au fil du temps. Spinoza, dans la partie IV de *De la servitude humaine*, nous invite à écouter la force de nos propres sentiments :

La force (vis) d'une passion, ou d'un sentiment, peut l'emporter sur les autres actions de l'homme, autrement dit (seu) sa puissance (potentia), de sorte que le sentiment demeure obstinément attaché à l'homme.<sup>17</sup> (p. 274)

Les expériences rencontrées et les affects vécus au cours d'une vie renferment une valeur inestimable sur le plan de la création. La nostalgie fait partie de ces états que l'on cultive de plus en plus dans sa vie intérieure lorsque l'on prend de l'âge. Ingrid Auriaul, dans *Intelligence du corps* (2013), présente ainsi l'étymologie de ce mot :

[...] le terme nostalgie, forgé sur le modèle des termes médicaux, est composé de deux mots grecs *κλῆρος*, la souffrance et *νόστος*, le retour. Il fut créé en 1678 par le médecin suisse Hofer pour correspondre au Suisse allemand *Heimweh* ou « mal du pays », mal dont souffraient les mercenaires suisses à l'étranger<sup>18</sup> (p. 155).

À l'opposé de son côté plutôt noir, la nostalgie demeure, pour un grand nombre d'artistes<sup>19</sup>, un refuge inestimable que cultive l'énergie créatrice. *À la recherche du temps perdu*, de Proust, une œuvre phare sur le temps et la mémoire, s'alimente d'un retour sur diverses expériences vécues. Le poète Gaston Miron et d'autres poètes québécois des années 1970 étaient de grands nostalgiques qui ont travaillé à présenter

---

<sup>17</sup> Proposition VI

<sup>18</sup> BLOCH & WARTBURG, Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris, PUF, 1975 (1932), p. 435.

<sup>19</sup> Elle est cependant surtout une source d'inspiration connue dans le monde littéraire et celui du théâtre et de la chanson. Toutefois, un grand nombre d'artistes performeurs mobilisent la « nostalgie » de manière récurrente à travers l'usage de la projection, de la monstration d'image ou par l'usage de musiques, tout particulièrement en Europe (Arnaud Labelle-Rojoux, Demosthène Agrafiotis, Yann Toma, par exemple) et aussi très souvent en poésie action.

une image du pays idéal. Cela les inspirait et, plutôt que de les éteindre, la nostalgie a maintenu le feu ardent d'une création littéraire forte. C'est ce que résume Jankélévitch (1974) lorsqu'il écrit :

La nostalgie est une mélancolie humaine rendue possible par la conscience, qui est conscience de quelque chose d'autre, conscience d'un ailleurs, conscience d'un contraste entre passé et présent, entre présent et futur. » (p. 280)

Auriol (2013), de son côté, n'hésite pas à coller côte à côte la nostalgie et le désir. Elle s'inspire d'Ulysse, le personnage d'Homère. L'homme traversait ses guerres en cultivant la nostalgie du retour vers la quiétude de sa patrie, l'île d'Ithaque. Elle avance que « le constant désir d'Ulysse de revenir en sa patrie est une des données fondamentales de l'*Odyssée* » (p. 157). Donc, la nostalgie cultive aussi le désir *d'agere*, de pousser par en avant, pousser devant soi. Elle n'est pas obligatoirement négative. La nostalgie réveille des douceurs, des odeurs et des moments tendres; des sensations toujours incorporées. Cela nous ramène aux *présences* évoquées par Merleau-Ponty, tel que vu au point 5.2.2 du présent chapitre<sup>20</sup>.

### 5.2.6 L'originalité et l'origine

La danse et la performance ont en commun le travail du mouvement et l'action du corps. Lors de performances antérieures, mon corps m'a enseigné que j'étais en train de franchir une nouvelle étape. Il m'a placée dans une situation de « représentation » plutôt que d'action performative. J'ai réalisé qu'il me manquait des informations, des ressources spécialisées pour poursuivre ma pratique. Je ne souhaitais pas rendre ma

---

<sup>20</sup> Page 33.

performance plus originale, mais plutôt réussir à traduire et à transmettre l'origine de ce qui m'animait, c'est-à-dire comprendre et saisir ce corps expérimenté, chargé de *présences* diversifiées, qui voulait communiquer, notamment par la danse :

[...] si la création artistique est toujours l'expression d'une singularité subjective absolue, l'écart et la nouveauté deviennent fatalement la pierre de touche de la valeur des œuvres, voire le critère qui décide de leur appartenance ou non au domaine de l'art. (Schaeffer, 2004, p. 73)

La question qui se pose est de savoir s'il est important de répondre à une nécessité ou de frapper l'imaginaire du spectateur : « [...] le culte de l'originalité exige de chaque artiste qu'il remette en cause justement ces cadres eux-mêmes. » (p. 79) Lorsqu'il est question de présence dans les arts vivants, comme la performance et la danse, on s'intéresse indéniablement à la réception d'une création par le spectateur. L'art que l'on dit vivant est un art qui engage l'être humain dans son entièreté. Il existe cependant deux manières de faire. Il y a l'art du dehors (expressif), qui est construit en fonction de la représentation, alors que l'art du dedans (immersif) mise davantage sur l'expérience et le processus<sup>21</sup>. Mon besoin de danse est justement issu de cette observation; l'origine du geste posé se retrouvant confrontée à un désir d'être dans le vrai. Selon Andrieu (2014), la danse permet d'extérioriser une conscience et une mise en scène du soi corporel. Le corps dans son besoin d'être dansant a aussi besoin de dire vrai. Les constats forcent la prise de décision. Une transformation de la pratique s'impose et elle devient une étape charnière. Pourquoi certaines directions réclament-elles qu'on les suive? Sibony (2005b) y répond par ceci :

---

<sup>21</sup> Cette réflexion m'a été inspirée par des notes prises lors d'une conférence donnée par le Professeur Bernard Andrieu dans le cadre du séminaire : Le corps en arts, entre présence et absence du Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM en mars 2013.

[...] l'œuvre traduit l'amour que l'artiste a eu par elle; puis pour elle. [...] De fait, la nécessité de l'amour et celle de la création se recourent : l'amour veut « dire » avec des mots qui soient de la chair et avec de la chair qui à son tour devient des mots (des mots d'amour). La nécessité créative est du même ordre, sa jouissance est en elle, mais elle rayonne tout autour, de façon gratuite et nécessaire. (p. 181)

L'inconfort ressenti dans la gestuelle lors de certaines performances a joué un rôle dans ma décision d'entreprendre une recherche-crédation sur le corps dansant. Cet inconfort se traduisait par la déception de ne plus apprécier ce qui se faisait; ce que je faisais. Puisque je fonctionne de manière intuitive, c'est le plaisir de *faire surgir l'amour à nouveau* par une incursion approfondie dans un univers de gestes et de mouvements *poétisés*, et non tout simplement d'activés, qui est le moteur de mon action : « Le penseur créateur doit proposer et prendre des décisions provisoires sans pouvoir visualiser leur relation précise avec le produit final » (Ehrenzweig, 1982, p. 85). De toute évidence, mon bagage corporel est un facteur important dans la prise de décision d'aller vers la danse. Avoir plus de trente ans de pratique dans une discipline comme le tai-chi taoïste favorise, et est à la source même, du mouvement généré dans les actions performatives : « L'artiste arrivé à maturité garde assez de souplesse dans ses intentions [...] à modifier ses projets, l'exalte au lieu de le dérouter. » (p. 93) Je suis davantage touchée par : « Mais ce qu'aiment les artistes, c'est rejoindre une part d'eux-mêmes en train de renaître ou de se créer » (Sibony, 2005b, p. 182). Scheaffer, Sibony et Ehrenzweig parlent de choses essentielles chez le créateur. Ils parlent d'attitude, d'abandon, d'incertitude et d'*une existence derrière l'oeuvre*. « Qu'est-ce que l'artiste a aimé faire exister? », demande Sibony (p. 196).

### 5.2.7 La force du réel

Nous l'avons vu, un évènement familial est à l'origine de mon parcours actuel. Cela nous conduit à nous intéresser à l'*a priori*, soit ce contexte qui fait qu'une décision est prise. L'origine d'une action performative est toujours associée à un contexte, celui qui la fait naître et agir. On pense aisément aux performances d'origine avec lesquelles des artistes comme Yoko Ono (1965) ou Carolee Schneeman (1975) prenaient part à l'émergence du mouvement féministe. Marina Abramovic (1970) et Chris Burden (1971) *agissaient* avec la souffrance. Plus près de nous, l'organisme montréalais Engrenage Noir (2009-2012), faisait de l'art communautaire activiste en agissant directement sur l'engagement social et la citoyenneté. Dans ma recherche-création, l'origine de la création m'amène à réfléchir sur mon corps vieillissant. À l'intérieur d'un projet de poésie corporelle, mon corps vieillissant sera en action avec authenticité et sensibilité devant le regard de l'autre. Par la suite, ce que je verrai dans le regard de l'autre me renverra à moi-même, mais aussi au regard que je poserai sur les autres corps vieillissants :

C'est du regard de l'autre que naît le sentiment abstrait du vieillir. Des événements le reformulent à la conscience : des anniversaires, une séparation, la croissance des enfants, leur départ, l'arrivée des petits-enfants, la retraite, la disparition soudaine plus fréquente de ses amis, etc. Le sens attribué à ces événements renvoie à une axiologie sociale et à une façon personnelle de s'en accommoder. Le sentiment de vieillir vient d'ailleurs, il est la marque en soi de l'intériorisation du regard de l'autre. (Le Breton, 1990, p. 222)

En tant que performeuse, offrir délibérément mon corps au regard grâce à l'art me permet de l'appivoiser, de l'accueillir et de l'apprécier. En situation de performance, faire danser mon corps vieillissant peut travestir ce regard que l'autre pose sur moi. Dans *Représentations du corps vieux* (2008), l'historienne de l'art Danièle Bloch écrit

que le regard que nous posons sur un corps vieux reflète notre propre rapport au vieillissement et la perception que nous avons de notre propre corps. Dans un chapitre intitulé « Le corps vieux dans l'art contemporain », elle fait défiler une série de représentations de corps vieux à travers une histoire de l'art. Dès le départ toutefois, elle tient à préciser les raisons du choix d'écrire *corps vieux* plutôt que *vieux corps*. *Vieux corps* semble signifier le corps matériel, la chair vieillie jusqu'à la perte identitaire. Lorsqu'elle parle de corps vieux, elle veut plutôt encenser toute la puissance du temps, la somme des expériences vécues qui s'est accumulée dans la chair :

L'expression « corps vieux » contient le sens du temps, du temps qui s'écoule, qui s'est écoulé, du temps qui a laissé des traces de son passage, du temps qui a fait grandir un corps, l'a transformé puis l'a marqué avant de le faire disparaître. (p. 12)

L'auteure utilise comme exemple les autoportraits de certains artistes. Elle fait remarquer que c'est par la manière qu'ils se représentent que l'on peut apercevoir le lien qu'ils entretiennent avec leur propre vieillissement. Elle prend certains artistes en exemple. D'abord, de Van Dogen qui pose fièrement, elle dira qu'il « affirme toute sa puissance au monde » (p. 24), alors que pour une œuvre de Picasso le représentant et qu'il a peinte à quatre-vingt-dix ans, elle notera ceci : « Le "corps vieux", amenuisé comme un corps d'enfant aux épaules étroites, surmonté d'une tête disproportionnée, squelettique, mort déjà. Le regard est halluciné et le corps est celui du tombeau » (p. 26). On peut d'emblée penser, à la lumière de cette observation, que c'est à l'artiste, celui qui soumet son corps au regard des autres, que revient la responsabilité de transcender la perception de ceux qui vont regarder l'œuvre par la suite. Ce qui revient à dire que l'image que je voudrai bien représenter de mon corps vieillissant relève de ma responsabilité et que c'est à moi seule qu'incombe l'idée de montrer que le devenir-vieille n'est pas un signe de déclin, mais plutôt une somme d'expériences à

partager. C'est ce que les artistes du butô (souvent plus âgés que dans les autres styles de danses) font en travaillant avec les notions de lenteur, du lien avec la nature ou en interprétant une jeune fille à 75 ans<sup>22</sup>! Le corps physique contient le vécu des années passées, il incombe à l'artiste de faire valoir toute la richesse de ces années. L'âge transporte le temps qui, à son tour, transporte la somme de toutes nos expériences corporelles et cognitives.

### 5.2.8 Échange et empathie

La danse et la performance sont autant une attitude et un état d'esprit que des pratiques artistiques. La réceptivité du spectateur ne doit pas être prise pour acquis. L'intention première, c'est de faire vivre une expérience pour que la performance devienne une aventure partagée. Antonio Damasio (1999) montre que la perception des émotions correspond à une information sensorielle provenant d'une partie du corps, alors que le corps était pleinement disposé à l'enregistrer. L'enregistrement se retrouve par la suite disséminé au travers de ce que les différents auteurs appellent la conscience (Husserl), le corps-sujet (Merleau-Ponty), le corps-sensation (Bernard) ou encore le corps subjectif (Maine de Biran).

Dans *Le Sentiment même de Soi* (1999), Damasio mentionne, entre autres, l'importance d'être en alerte pour qu'un processus de conscience puisse se faire. Husserl (1907) parlait de l'*effort d'attention* pour être conscient de ce qui arrive. C'est une manière de dire que nous devons être prêts à recevoir : « [...] le terme alerte devrait signifier que le sujet n'est pas simplement éveillé, mais manifestement disposé à percevoir et à agir. » (Damasio, p. 100) Être en alerte signifie donc être

---

<sup>22</sup> Ici, ma réflexion fait référence à Kazuo Ohno et son spectacle *Admiring la Argentina* (1977).

véritablement présent. Autrement dit, pour que l’empreinte se fasse dans notre conscience, il faut être présent à ce qui se passe. « S’il n’y avait pas une telle présence, comment vos pensées pourraient-elles vous appartenir? [...] La présence doit être là, ou bien alors il n’y aurait pas de *vous*. » (p. 20) Ce *vous* est constitué par le corps propre ou le corps-sujet développé par Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1945), où il élabore sa théorie du corps sentant, percevant et agissant. À la différence de Merleau-Ponty, qui dans son étude phénoménologique de la perception traitait la sensorialité sous un angle ontologique, Michel Bernard (2001) l’a traitée dans une optique esthétique en la liant avec l’univers de la danse. À partir d’études phénoménologiques, Michel Bernard a su développer le concept de chair, une entité qui relie la corporalité et la conscience, qui révolutionnera l’usage de la sensorialité chez les danseurs.

Damasio parle aussi d’un *état de sentiment rendu conscient*. De plus, selon lui, avoir une émotion n’est pas réservé à l’être humain : le chien a une émotion de joie lorsqu’il voit son maître revenir à la maison à la fin de la journée. Ce qui est propre à l’humain ici, c’est le *ressentir*, le fait de *savoir que nous avons un sentiment* : « [...] pour que les sentiments exercent pleinement et durablement leur impact, la conscience est indispensable, parce que c’est seulement quand advient un sentiment de soi que l’individu qui a des sentiments en prend finalement connaissance. » (p. 44) L’émotion se manifeste vers l’extérieur, alors que le sentiment se tourne vers l’intérieur. Dans les pratiques *vivantes* comme la performance et la danse, certains artistes font davantage appel à l’émotion par l’action (*Shoot* de Burden), tandis que d’autres vont plutôt vers le sentiment en misant sur le ressenti (Pina Bausch). Pour reconnaître le sentiment, on doit d’abord le *sentir* dans le corps, le vivre, tandis que l’émotion, elle, se manifeste et se vit au grand jour. Le sentiment se vit de façon unique chez chacun des spectateurs dépendamment de son expérience antérieure,

tandis que l'émotion, elle, serait partagée par tout un chacun devant une action spectaculaire.

Dans mes performances, je cherche toujours à rejoindre le spectateur dans ses sentiments, et généralement en art, « la réception des œuvres consiste plus à sentir qu'à comprendre » (Fontaine, 2004, p. 241). Être à l'aise, en pleine conscience, dans l'exécution de mon corps en mouvement fait partie de ce besoin d'échange. Damasio (1999) indique qu'il est impératif d'être présent dans ce sentiment de soi pour aller vers la lumière, pour apprécier et vivre les expériences qui donnent un sens à notre existence. Le sentiment d'empathie qui circule entre le spectateur et l'artiste est à la base de la force et de la pertinence de l'art dans nos vies. Cela laisse penser que le phénomène de l'empathie kinesthésique peut être un élément de réponse à ce que le spectateur désire vivre à son tour en plus d'être ce qui produit cette décharge motrice et affective. Leroy (2011) décrit ce phénomène de cette manière :

Ainsi, il nous semble possible de dire que l'empathie kinesthésique consiste en cette prise de conscience affective – organique, mais pas toujours rationnelle – d'une motion pulsionnelle interne qui a poussé le sujet vers un objet extérieur à lui, objet qui ne fait rien d'autre que lui refléter son propre désir moteur. Lorsque j'éprouve de l'empathie kinesthésique, je m'éprouve comme « chair » : c'est-à-dire que je m'éprouve comme désir incarné dans le mouvement vital intentionnel, ce corps que je vis comme mien, mu par mon désir et mon intentionnalité. (p. 50)

Cela nous ramène à l'origine du geste et à cette phrase de Sibony (2005b) : « Créer, c'est faire [surgir] l'amour. » (p. 178) Je cherche à apprivoiser le temps qui défile et le corps qui vieillit : « La danse est le seul art où le corps a des chances qui lui sont propres et des fonctions autres qu'utilitaires. » (Fontaine, 2004, p. 243) Travailler à le comprendre, à l'accepter, à le voir se mouvoir dans ses faiblesses donne un sens à la force de l'art sur la vie.

### 5.3 Approches orientales

À l'automne 2003, je suis à Paris pour quelques jours, en route vers une résidence de création. Le titre d'une exposition qui se tient au Palais de Tokyo retient mon attention : *Silence sonore* de l'artiste chinois Chen Zhen. Dès l'entrée de la salle d'exposition, je suis subjuguée par les différentes installations. Plus je fais connaissance avec son œuvre, plus je suis profondément troublée. J'établis le contact avec cet artiste là où le tao fait acte de présence. Je sens une connexion entre ma démarche et ce que je ressens devant son travail. Les œuvres de Zhen sont en effet imprégnées de son vécu et de sa recherche pour lier l'art et la vie :

Chen Zhen croyait particulièrement en cette capacité de l'art à infiltrer tous les champs du quotidien, y voyant le moyen de créer des réseaux de communication et de résoudre des conflits entre les individus et la société, la nature, la science, la technologie, la politique. Ses œuvres ne cessent d'interroger le monde, l'homme et son environnement. Chacune d'elles marque la construction d'un discours et d'un mode de pensée transculturel liant spiritualité et technologie, dimension matérielle et immatérielle. (Sans, 2003, p. 7-8)

Dans le catalogue qui accompagne l'exposition, on cite Chen Zhen : « Quand son propre corps devient une sorte de laboratoire, une source d'imagination et d'expérimentation, le processus de vie se transforme alors en art. » (Koščević, Ž., Meyer, J.-R., Sans, J. et Beroš, N., 2000, p. 37) L'histoire personnelle de Chen Zhen est touchante. Atteint d'une grave maladie, il projetait de devenir acupuncteur. Il traçait un parallèle entre la médecine traditionnelle chinoise et la création. Ses œuvres étaient influencées par une approche intégrée de la philosophie chinoise et de l'art contemporain. Cette exposition a eu un impact majeur sur moi et m'a profondément transformée comme artiste. Je découvrais l'influence que le tai-chi taoïste, que je pratiquais depuis plusieurs années, pouvait exercer sur ma pratique d'artiste. Dans

*Encyclopédie philosophique universelle* dans la section sur les pensées asiatiques, on peut lire ceci : « Dans sa tendance philosophique, le taoïsme a [...] aussi profondément marqué la pensée chinoise et inspiré de façon importante et très originale son esthétisme, en poésie et dans les arts. » (p. 2983)

### 5.3.1 Le tao et le taoïsme

Eva Wong (1997), dans *Taoism*, dresse un portrait de l'histoire, de la philosophie et de la pratique de cette tradition chinoise. L'auteure retrace les origines du taoïsme jusqu'aux confins de la préhistoire chinoise, près des rives du Huang He (fleuve Jaune). La légende raconte l'histoire du chaman Yü, qui, seul descendant de son père, était capable de prendre la forme animale, de comprendre les animaux et être respecté d'eux. La tradition chamanique a traversé plusieurs ères et, malgré son déclin durant le règne de la dynastie Zhou (XI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), elle réussit à exercer son influence autrement, par des cérémonies et des prières qui ont été à l'origine du tao et du taoïsme. La tradition a donné au tao un sens profond, qui le désigne comme la source de la vie et de toute chose. Il est invisible par les modes de perception habituels. Lao Tseu, qui a vécu six siècles avant notre ère, a écrit le Tao Tö King, *Livre de la voie et de la Vertu*. Ce livre contient les grands préceptes du taoïsme. Avant d'être une religion, le tao était une philosophie fondée sur l'essence même de la vie. Selon Simpkins C.A et A. (1999), « le tao, c'est l'unité inchangée qui sous-tend tous les phénomènes changeants » (p. 58).

### 5.3.2 Le tao et la création

L'art et la création sont un aboutissement de soi, et le tao devient un moyen d'y parvenir. Le philosophe chinois Chang Chung-Yuan (1979) raconte qu'il est difficile pour l'intellect d'expliquer cette idée de l'infini qui se manifeste par l'acte de créer. Ce que Nishida nommait l'intuition agissante, le tao le nomme processus. La véritable création découle donc de ce que nous sommes à un moment donné de notre existence. Gelbud et De Paoli (1990) écrivent ceci, dans la publication qui accompagne l'exposition itinérante *The Transparent Thread : Asian Philosophy in Recent American Art* :

Working for ten years in opposite parts of the United States, studying different artists and different generations of artists, we arrived independently at the same conclusion – Asian philosophy, particularly Taoism and Zen, had a profound influence on Contemporary American Art. (p. 5)

En plus de présenter les influences perceptibles de l'Orient dans le travail d'artistes renommés, tels Walter De Maria, Carolee Schneemann et Jasper Johns, les auteurs font un rappel historique, une analyse esthétique et décrivent *l'expérience* que ces œuvres génèrent dans le rapport dialogique avec le regardeur.

Quel lien peut-on tracer entre le tao et la création? Chang Chung-Yuan (1979) indique d'emblée que le tao est inexprimable. Il est une voie que l'on emprunte pour accéder à l'accomplissement de soi. Selon lui, le tao se manifeste dans l'art. Le comprendre, c'est apprendre qu'il se présente au moment où *l'être* et le *non-être* perdent toutes les distinctions qui les séparent : « C'est une prise de conscience intuitive, immédiate, plutôt qu'un processus déductif ou intellectuel. » (p. 31) Le tao résulte d'une unification de tout ce qui fait l'être humain et l'univers, le sujet et

l'objet. C'est une expérience qui se manifeste par la rencontre de la quiétude et de l'intuition, entre le rien et la conscience ultime. Ici apparaît clairement un lien avec le mouvement infini ou la conscience pure, tels qu'évoqués par Bergson dans *La pensée et le mouvant* (1938).

Les théoriciens du tao utilisent souvent des métaphores poétiques pour expliquer ce qui est difficile à exprimer avec des mots. Ils tentent avec des images de partager avec nous l'essence de la nature pour nous transmettre le cœur d'une intuition intime. Par exemple, la beauté du vol d'une nuée d'oies sauvages qui projette son reflet sur l'eau ne sert pas qu'à représenter quelque chose de beau; c'est plutôt que l'instant qui est capté par celui qui la perçoit est reçu comme un moment pur dans *l'ici et maintenant*. C'est l'expression du tao : une création. L'observation de la nature est à la source de ses fondements, car celle-ci ne cherche pas à montrer; elle est. Le lien à établir avec la création rejoint les pensées de Scheaffer, Sibony et Ehreinzweig, selon lesquelles on se doit de revenir à l'origine, à la *raison d'être* d'une œuvre. Reconnaître ce lien ténu entre le tao et ma démarche d'artiste permet de mieux mesurer la communauté d'origine entre le tai-chi taoïste, le corps dansant et la performance.

### 5.3.3 Tai chi et mouvements

Le tai-chi est une routine de gestes qui est née de l'observation de la nature, des animaux et des mouvements qui les composent. La grue qui déploie ses ailes, le serpent qui rampe, se mouvoir les bras comme des nuages sont des exemples de noms que l'on donne à certains des 108 mouvements utilisés pour accomplir un enchaînement de tai-chi. Cette discipline doit son origine à Chang San-feng, un sage

taoïste de la dynastie Sung (960 à 1279 après J.-C.). Selon Simpkins C.A et A. (1999), il est le premier à avoir appliqué les principes taoïstes aux mouvements des arts martiaux (p. 133). Les auteurs racontent qu'il avait même transmis les enseignements de la discipline à l'empereur Wei en rêve. Le tai chi est par ailleurs souvent considéré comme une méditation en mouvement, car il ne subsiste dans son exécution aucune tension musculaire. Les Simpkins citent le manuel de Wou (une voie), *L'élucidation des treize mouvements cinétiques*, où est décrit l'état mental que l'on doit adopter lorsque l'on pratique les mouvements du tai-chi. Chungliang Al Huang (1973) l'appelle quant à lui la *Danse du Tao*. Le tai-chi est en effet l'illustration la plus subtile des préceptes du taoïsme. C'est le non-agir dans l'action. Plutôt que d'affronter la tempête, il nous montre à faire corps avec elle. Pour Chungliang, apprendre le tai-chi, c'est apprendre au fil du temps que « l'essentiel, dans le processus de mouvement, est d'être là, pleinement présent, en état d'éveil et de conscience alerte » (p. 23). Quelques lignes plus loin, il écrit que l'on fait vraiment de la danse lorsque l'on se sent rassemblé à l'intérieur de soi. De leur côté, les Simpkins écrivent que « l'art taoïste circule à partir du centre, laissant le chi émouvoir chacun de nous » (p. 147). Chungliang parle de cette connexion corps-esprit qui revient partout. L'auteur élabore sur cette possibilité d'accéder, par le biais des mouvements du tai-chi, à une *conscience élargie*. Celle-ci englobe tout notre être dans une harmonisation du corps et de l'esprit. Pratiquer le tai-chi taoïste, c'est retrouver la sensation de son corps dans son intégralité. Les états de conscience qu'il permet d'atteindre sont une source d'enrichissement incroyable qui se transporte dans les moments de création : « [O]n va au cœur de l'essence des choses. » (Simpkins, p. 145) Pratiquer une discipline telle que le tai-chi taoïste pendant de longues années permet de saisir le sens véritable du geste immersif. On doit le vivre pour comprendre avec le temps ce qu'a voulu dire Tchouang-Tseu<sup>23</sup> par « respirer par les talons » (Doganis, 2012, p. 58). Ce que l'on aborde ici, c'est tout simplement la diffusion de

---

<sup>23</sup> TCHOUANG-TSEU, *Œuvres complètes*, Gallimard/Unesco, Paris, 1969, chap.VI.

l'énergie à travers le corps. Doganis traite des images que nous véhiculons. Lorsque ces dernières proviennent d'une concentration ventrale plutôt que cérébrale, elles permettent une plus juste répartition de nos ressources perceptives, motrices, affectives et cognitives. À ce sujet, l'auteur nous transmet une citation tirée d'un enseignement reçu, en 2003, d'un danseur et chorégraphe de danse butô, Takenouschi Atsushi : « Si vous sentez que votre mouvement part de votre tête, ou de vos bras, il sonnera faux; chaque geste doit sourdre du centre, du *hara* et du *koshi*, et seulement ensuite se propager dans tout le reste du corps, jusqu'aux extrémités, les bras et la tête. » (p. 58) Le *hara* (bas du ventre) et le *koshi* (le bassin) sont le lieu de toutes les énergies concentrées. On l'appelle *chi* dans la tradition chinoise.

En ce qui me concerne, l'art performance et la danse bénéficient grandement de la pratique assidue du tai-chi et de ses bienfaits sur la présence du corps en action. L'union ou la rencontre de ces expressions demande une grande disponibilité du corps et de l'esprit. Les pratiques performatives rendent possible cet abandon puisqu'elles font appel à la vie de l'artiste, à son entité d'être humain et au devenir qu'il peut atteindre grâce à l'art. Chungliang Al Huang (1973) a écrit :

En regardant évoluer un danseur professionnel ou un enfant, vous les admirez et pensez que c'est vraiment la beauté et la grâce mêmes; mais je vous dirais : vous pouvez faire aussi bien. Peut-être ne serez-vous pas capable de lancer la jambe aussi haut, mais ce n'est pas là le point important. Ce ne sont que des prouesses particulières. [...] votre venue ici concrétise une attitude tout autre, plus positive. (p. 23).

En ce sens, faire une recherche sur le corps dansant, ce serait aller au-delà des prouesses et des techniques du corps qui danse. Il existe toutes sortes de danses. Certaines sont ancrées dans des traditions et d'autres sont connectées à l'énergie du temps présent. Toutefois, elles ont toutes une chose en commun : elles mettent le corps en action dans une spécificité de mouvements qui, en principe, n'ont rien à voir

avec les gestes issus du quotidien. Les séances de travail en studio me révèlent au fil du temps que j'ai des danses ancrées à l'intérieur de moi. Ces danses proviennent de ma mémoire corporelle et me relie à mon questionnement sur les transitions de la vie. Ces danses surgissent, se déploient et donnent du sens à des interrogations de départ lors des explorations de travail gestuel en atelier.

#### 5.4 Corps et danse

Deux citations me permettent d'exprimer ce désir de danse : « La danse serait la quête, par un corps, d'un corps perdu pour lui, comme l'origine. Façon de retrouver le désir d'être, dans sa perte même et dans ses failles. » (Sibony 2005a, p. 35) et « Appelons danse le désir de symboliser avec le corps en donnant corps à ce désir. » (p. 277) Plusieurs années avant Sibony, Francis de Miomandre (1880-1959)<sup>24</sup>, romancier, poète, essayiste et chroniqueur français, a écrit :

Ce mouvement, si étrange pour ceux qui restent immobiles à le regarder, pour celui qui s'y livre si naturel, ce mouvement provient d'un instinct, un des plus puissants de notre physiologie. Pour en saisir l'origine, il faudrait remonter au-delà de toute histoire à ce moment de la durée presque inconcevable où l'homme, découvrant en lui ce besoin de remuer en mesure, s'y abandonna. (*Grand Robert*, 1997, p. 941)

La performance kinésique des danses ritualisées comme le vaudou, le flamenco ou le soufi a amplement démontré qu'en plus d'être une manière de communiquer une culture, elles amènent des états altérés de conscience qui dépassent le code chorégraphique et permettent au corps de s'exprimer dans toute sa liberté. La relation qu'il y a lieu d'explorer ici entre la danse traditionnelle et la danse contemporaine est

<sup>24</sup> Il a publié un essai sur la danse : *Danse*, Paris, Flammarion, coll. « Voir... et... savoir », 1935.

celle du dépassement : celui qui amène le danseur dans un état autre. Le geste est déployé dans l'intégrité de son amplitude intérieure. Le danseur contemporain, comme celui des danses traditionnelles, répond à une chorégraphie tout en ayant la possibilité, à l'intérieur du cadre proposé, de jouir d'une certaine liberté d'exécution. Cette liberté d'exécution se construit et se développe à partir du corps dansant, de son histoire et de ses émotions. Le dépassement s'éveille dans le mouvement qui émane naturellement du danseur tout en demeurant ou non à l'intérieur de choix chorégraphiques. Le langage utilisé dans le travail fait appel à des concepts universels comme l'ouverture et la fermeture ou encore est associé à des formes et des couleurs de manière à « dépasser les codes connus de mouvement afin d'inventer un nouveau langage corporel » (Vassila-Fouilhoux, 2008, p. 176).

Le fait de briser les codes habituels de la danse, d'aller au cœur du mouvement, fait apparaître d'autres manières de danser et engendre de nouvelles avenues de création. La danse devient imprévisible, spontanée et fait place à une nouvelle manière de voir ce qui se fait. La danseuse Anna Halprin (1995), avec ses explorations et son désir de créer à partir de « *creating rituals and myths out of common experiences* » (p. 54), a permis l'éclosion d'une forme de création chorégraphique qui passe par la déstabilisation et l'instauration d'un processus de création organique qui s'enrichit du vécu d'un danseur au contact de l'autre. Il s'agit d'un art conceptuel, spontané, improvisé qui fait appel à l'autre, qui se nourrit de son histoire en écho avec soi au moment où la danse se fait. On accole souvent le titre « mouvements de vie » au travail chorégraphique de Halprin. Ses créations s'inspirent de la nature et du rapport que les humains entretiennent avec elle et entre eux.

#### 5.4.1 La corporéité

Ces mouvements de vie, on les retrouve aussi, entre autres, dans des pratiques comme le tai-chi ou le yoga. Appliquer la méthode Alexander ou suivre les enseignements de Laban sont aussi des moyens d'éveiller la conscience corporelle et parfois même de soigner le corps. Commencer avec une discipline et la peaufiner durant des années nous conduit finalement à saisir que ces diverses disciplines corporelles possèdent toutes un pouvoir, soit celui de faire intrinsèquement comprendre le corps en mouvement. Ces pratiques permettent de créer de nouveaux chemins du corps et de nouvelles mémoires corporelles. Lorsque l'on capte le fonctionnement kinesthésique du corps, les horizons se multiplient automatiquement. Et puis, selon Hubert Godard, on évite les *automatismes acquis*. Dans une entrevue accordée à France-Culture, en 1995, Godard parle de la création d'un *sens nouveau*, car ces méthodes favorisent *des possibilités de modulation de la sphère perceptive*. Cela amène, selon lui, une compréhension dynamique du mouvement. Toutefois, selon Godard, lorsqu'il est question de créer avec le corps, il faut dépasser le stade de la compréhension biomécanique pour aller vers le sens du geste et le sens du corps. Dans cette entrevue, il fait alors référence à ce qu'il appelle *l'attitude*, les *postures* ou les *instances gravitaires*, en se référant à la pensée de Michel Bernard.

En danse, c'est à Michel Bernard que le mot *corporéité* est associé pour désigner autre chose que la technique et le travail physique. On dit de lui qu'il était « [...] l'un des maîtres à penser et surtout le père fondateur d'une réflexion contemporaine, philosophique, psychanalytique et anthropologique sur la culture corporelle en Éducation physique et dans bien d'autres lieux » (Gleyse, 2000, p. 1). Sa pensée est devenue au fil du temps une référence incontournable pour qui s'intéresse à la corporéité :

Le corps n'est plus considéré comme une réalité close et intime référée à une essence; il ne peut non plus être réduit à sa réalité biologique. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces. S'appuyant sur la pensée d'artistes (Cézanne, Artaud, Kandinsky, Bacon, Cage) et de penseurs (Mauss, Merleau-Ponty, Ehrenzweig, Deleuze et Guattari), Michel Bernard élabore un concept qui repose sur l'analyse de la trame qui sous-tend la sensorialité. (Perrin, 2006, p. 102)

Ma recherche-crédation s'appuie fortement sur les théories<sup>25</sup> de Michel Bernard, qui a exploré le concept de *chair*, inspiré de la *théorie chiasmatisque de la sensorialité* de Merleau-Ponty. Dans *De la création chorégraphique* (2001) et dans *Généalogie du jugement artistique* (2011), entre autres, Bernard élabore longuement sur cette théorie en la plaçant au cœur de toutes les pratiques dédiées au corps. Le philosophe affirme qu'il n'y a pas de fonctions élémentaires ni supérieures, mais plutôt un entrecroisement des différentes fonctions. Autrement dit, *sentir* est aussi vital que manger et respirer. Nous ne sommes pas des robots, mais des êtres vivants qui « sentent » la vie.

#### 5.4.2 Faire danser le corps

On ne peut apprendre la danse comme on apprend une nouvelle langue puisque « la danse n'est pas un langage » (Gil, 2000, p. 60). Selon Gil, la danse ne possède pas de « gestèmes », à l'instar des phonèmes qui existent dans les différentes langues parlées.

---

<sup>25</sup> Je développe davantage l'apport de ces théories dans la partie traitant de l'articulation du rapport théorie-pratique au Chapitre V de ce document. Dans mes ateliers de création, j'ai été à même de comprendre et de mettre en application mon apprentissage du corps en mouvement en situation de danse, en faisant des liens très clairs avec les théories de Michel Bernard.

Nuance encore plus importante : la danse appartient à celui qui la danse. Chaque corps dansant ne fait pas que déplacer un système squelettique composé d'os, de muscles et de tendons, parce que « le corps du danseur n'est pas que le corps physique de la médecine ou que le corps propre de la phénoménologie » (p. 61). La question qui se pose alors est la suivante : si la danse n'est pas un langage et qu'elle émerge d'une nécessité, quelles sont les prédispositions nécessaires pour travailler (créer) avec cette discipline? Selon Schulman (1997), il faut « remettre le danseur et sa corporéité à l'origine de l'art de la danse » (p. 42). La danse évolue au rythme de son époque. Elle est en quelque sorte un témoin du rapport que l'on entretient avec le corps, les autres et le monde. Mais d'après Louppe (2007) « La danse a d'abord pour objet de dégager non pas une thématique précise, mais la « sonorité intérieure » (p. 249). Cela nous renvoie inmanquablement à la pensée biranienne et au *savoir* du corps.

Apprendre la danse va donc au-delà de l'apprentissage d'une gestuelle. Certains spectateurs vont associer un bon danseur à ses prouesses, alors que, pour d'autres, il y a ce « quelque chose », souvent innommable, qui se dégage du danseur. Une danseuse comme Louise Lecavalier, par exemple, a su transformer ses prouesses corporelles, développées avec le chorégraphe Édouard Lock, en une parole éminemment personnelle. *So Blue*, présenté au FTA 2013, est un exemple concret où, en présentant sa propre chorégraphie, elle nous transmet un monde; même s'il demeure composé de prouesses, il est clairement devenu le sien. Dans ce type de travail, Launay (2001) parlera du *don du geste* : « Prendre le geste d'autrui, c'est inévitablement prendre une part essentielle de ce qui l'accompagne. » (p. 94) Selon elle, le corps ne produit pas seulement un mouvement, il est aussi accompagné par « une grande modulation perceptive, par une capacité de projections et de fictions qui sont autant le fruit d'un travail des sensations qu'elles en sont l'effet » (p. 95). Avant de rejoindre la communauté des danseurs, l'artiste doit tout de même avoir en lui des acquis

corporels afin de mouvoir son corps de manière expressive et que ceci puisse devenir une action artistique. Gil (2000) en posant la question suivante : « Comment la danse transforme-t-elle le corps ordinaire? » (p. 63) et en utilisant le verbe *transformer*, nous positionne devant un savoir-faire et un savoir-être incorporés et essentiels au danseur.

#### 5.4.3 Les mises en disposition du corps

Partageant la pensée de Godard et Bernard, Leao (2003) et Charlou (2010) parlent de techniques, de mises en disposition, d'entraînements essentiels à l'artiste pour transformer son corps. Ces techniques et cette conscience corporelle touchent le corps *organique*, profond et non virtuose. La virtuosité et ses prouesses musculo-squelettiques suscitent l'admiration. Le corps virtuose est un corps transformé non associable au corps commun. Le corps organique se meut par le mouvement simple ou le non-mouvement, par un effet d'irradiation provenant de la corporéité, de la conscience corporelle. Nous touchons à ce que l'on appelle « l'intelligence autonome du corps » (Charlou, p. 72). Selon la pensée d'Andrieu (2010), il faut dorénavant tenir compte du concept actuel de *l'interactivité* dans les modes de fonctionnement du corps. En s'ajoutant à l'organicité et à la subjectivité, l'interactivité, issue principalement des productions biomentales et neurocognitives, ouvre sur la *perfectibilité indéfinie de la matière* : « Le corps est désormais décrit comme si sa mentalité était fondée par l'interaction avec le monde. » (p. 10)

Leao (2003) relève, à partir des recherches de grands réformateurs de l'art performatif, comme Barba et Grotowski<sup>26</sup>, les mises en disposition corporelles et les engagements à s'ouvrir à des pratiques que l'on dit extraquotidiennes. Ces pratiques ont comme point commun d'engager le corps dans des postures et des attitudes qui font à la fois appel au corps et à l'esprit. C'est ce qui se produit dans la danse et l'art performance, qui font intervenir autant les dimensions physiques, somatiques et cognitives que les dimensions émotionnelles, virtuelles et même spirituelles dans une œuvre. Contrairement à l'art que l'on dit spectaculaire, où l'on mise davantage sur les prouesses corporelles et esthétiques, ces pratiques que l'on dit immersives jouent plutôt avec la profondeur et l'intimité. Elles misent davantage sur l'expérience et le processus. Créer par l'immersion permet, selon Andrieu (2014), « d'inventer de nouveaux modes d'expression à partir de la chair de notre corps » (p. 140). Selon Leao, plutôt que de mettre l'accent sur ce qui peut être donné à voir, on misera plutôt sur l'expérimentation en temps réel :

En revanche dans la performativité, l'actuant [sic] aura à cœur de ne pas jouer des idées ou des émotions (des signes dont la signification peut être décodée par le spectateur), mais tentera d'éprouver et de faire éprouver la réalité de processus organiques, de signaux biologiques qui sont à l'œuvre chaque fois que l'on éprouve un état d'âme, une pensée ou une émotion. (p. 46)

Lorsque l'artiste puise à même son être, dans ses ressources profondes, pour réaliser sa danse, il pousse le spectateur, celui qui est *disponible*, à entrer « dans une empathie organique » (Leao, p. 47). Pour être en mesure d'utiliser son monde intérieur, l'artiste, performeur ou danseur, doit préparer son corps à travailler dans des activités loin de la quotidienneté. Cela veut dire qu'il doit mettre à sa disposition des exercices de conscience corporelle plus impulsifs (et immersifs). Plusieurs auteurs issus de la

---

<sup>26</sup> Eugénio Barba et Jerzy Grotowski sont des hommes de théâtre qui ont profondément modifié la façon de travailler la pratique de l'acteur en misant sur l'action intérieure plutôt que sur le geste extérieur.

danse et de la performance citent autant Grotowski que Barba, qui, chacun à sa manière, parlent de la différence entre un geste et une action. Pour eux, le geste est volontaire et il est inscrit dans la mémoire kinésique et musculaire, tandis que l'action provient davantage d'une impulsion intérieure et est activée par ce qui émerge des profondeurs organiques. Dans la pensée biranienne, ces actions se meuvent en une force inépuisable. Barba, dans *Le Canoe de papier*<sup>27</sup>, abondamment cité par des théoriciens et des praticiens évoluant dans les arts vivants, parlent de l'importance pour un artiste d'introduire dans sa démarche des exercices extraquotidiens, comme le tai-chi ou le yoga, qui permettent d'atteindre des niveaux supérieurs de conscience. Il parle d'une énergie corporéisée. Le corps possède une mémoire. On parle du corps-mémoire ou du corps-conscient. L'artiste a une liberté d'exécution qui se construit et se développe à partir de son histoire et de ses émotions. La conscience du présent, de *l'ici* et *maintenant* dans l'acte performatif, permet de transcender l'idée de vouloir danser.

Toutefois, selon Vassila-Fouilhoux (2008), « [l]e corps dansant est un corps chargé d'énergie. » (p. 170) ». Elle parle du corps physique du danseur au moment de se déployer. Malgré le fait que « le danseur a besoin d'entrer dans un état particulier, un état qui lui permet d'atteindre ces couches sensibles qui vont au plus loin de son imaginaire et de sa mémoire » (p. 171), ce chargement s'effectue par un travail technique rigoureux, « ce qui le rend vivant, fortement présent, même dans les mouvements lents ou dans l'apparente immobilité » (p. 170). L'artiste doit s'entraîner pour obtenir la souplesse, la force musculaire et la posture. Nous sommes tout de même dans un univers composé de codes, de structures et de chorégraphies, où l'on doit être en mesure de répondre à des exigences corporelles et techniques. Courir, sauter ou tourner demande de la force et de l'endurance. La danse contemporaine

---

<sup>27</sup> BARBA, E. (2004) *Le Canoë de papier : Traité d'Anthropologie théâtrale*. Laverune : Éditions Entretemps.

demeure une discipline ancrée dans un fonctionnement codifié malgré son évolution et son ouverture aux pratiques performatives.

En plus d'entretenir son corps-objet, l'artiste doit assurer un développement tout aussi vigoureux de son corps-sujet et de son *corps-monde*<sup>28</sup>. Il doit travailler sur la conscience des choses qui l'animent, le tiennent en éveil, l'éduquent ou qui le transportent régulièrement vers de nouvelles avenues de développement personnel. Le monde qui l'entoure n'est pas uniquement corporel. Il est composé d'une multitude de choses belles ou laides, douces ou rudes, lentes ou rapides, réelles ou virtuelles. Comme l'écrit Andrieu, il doit développer son interaction avec d'autres corps et d'autres mondes :

Toujours déjà au-delà d'elle-même la chair enjambe par le conflit, la complexité, la transgression intentionnelle, l'anticipation de ces esquisses, car le monde n'est pas en face : le monde est dans la chair, ou plutôt le monde est de chair par l'action que j'accomplis moins par engagement sartrien que par l'intrusion de la vie commune avec lui, avec les autres. (Andrieu, 2010, p. 97)

Le monde est pluriel. La pluralité ouvre des horizons de création de plus en plus universels. Les artistes sont des acteurs de premier plan dans des prises de conscience planétaires. Le « Je » est devenu un « Nous » qui n'a plus de frontières. Avec l'arrivée de la technologie et de la création numérique, des partages en réseaux sociaux et des échanges visuels par webcams, l'art est de plus en plus virtuel, le corps aussi.

---

<sup>28</sup> J'introduis ce mot pour faire suite à la réflexion d'Andrieu sur l'interactivité et rejoindre ainsi la pensée du tao.

## 5.5 Corps et performance

La performance est un art du vivant. Cette définition catégorise les pratiques performatives en tant que pratiques de l'instantané. Cela démontre que, pour le public et l'artiste, il s'agit d'une œuvre *en train de se faire*. Forme artistique interdisciplinaire, la performance fait appel à différentes disciplines, mais sans hiérarchie aucune. C'est un art non narratif, plutôt perçu comme un mode d'expression impliquant la présence active du spectateur et de l'artiste-performeur. Jayne Wark, dans *Radical Gestures* (2009), établit clairement un lien entre l'expansion du féminisme et la solidification de la performance comme pratique artistique reconnue :

By the early 1970s, a feminist consciousness had begun to spread pervasively throughout the art world as well, precipitating a confrontation with established values whose long-term effects are still felt today. Although women artists, critics, and historians reassessed and challenged the underlying and unspoken assumptions about gender, sexuality, and creativity in a wide variety of ways, this new feminism consciousness found one of its most distinctive manifestations in North America in the practice of performance art. (p. 3)

Selon l'auteure, il reviendrait aux femmes d'avoir permis l'éclosion d'une nouvelle manière de dire les choses; la conscience féministe serait le creuset d'une expression singulière. La danse, grâce à des artistes comme Anna Halprin, Yvonne Rainer ou Simone Forti, s'est métamorphosée pour devenir un lieu de partage de la vie dans son entièreté. Le fait de rendre le corps de l'artiste *visible* autrement permettait de l'appréhender dans toutes ses dimensions : classe sociale, race, sexe. Un nouveau langage dansé naissait. Ces artistes, en parallèle avec une dynamique sociale portée par un esprit de liberté incarné par le mouvement hippie, ont ouvert la voie à une danse partant de *l'existence* du danseur, de sa vie au moment de l'action plutôt que de se concentrer sur l'esthétique du mouvement.

Différents modes d'expression se sont développés, dont ceux issus des gestes du quotidien, comme *la tâche* (mouvements de vie) de Anna Halprin (1995). Cette démarche était issue des expérimentations performatives du Judson Dance Theatre, dans le Greenwich Village, autour des années 60-70. Un courant artistique avait pris forme à ce moment-là, et s'était développé parmi les autres arts à la suite des *happenings* d'Allan Kaprow commencés dans les années 60 et les performances féministes de Carroll Schneemann quelques années plus tard. Céline Roux, dans *Danse(s) performative(s)* (2007), explique qu'en plus de vouloir rompre avec les codes et les références esthétiques, la performance amène à percevoir autrement l'objet-art. Elle écrit : « Ces interrogations conduisent l'artiste à reconsidérer son travail. Il prône alors la primauté du geste sur l'œuvre finie : l'accomplissement et la manière de faire deviennent la finalité esthétique de l'artiste. » (p. 23) L'art performance actuel fonctionne avec les mêmes ressources (qui font appel à l'authenticité, à l'instantanéité et à l'expérience partagée) que celles mises en place par les artistes dans les années 1950 et 1960 et que celles du mouvement Fluxus<sup>29</sup>, dans les années 1970, autant en Europe qu'aux États-Unis<sup>30</sup>.

### 5.5.1 Le performatif

La performance possède un vaste langage. Rober Racine<sup>31</sup> a d'ailleurs dit un jour que dans la discipline de l'art performance, il existe autant de performances que de performeurs. Qu'elle soit sociologique, politique, économique, médiatique, psychologique ou collée sur la vie personnelle de l'artiste, l'origine d'une

---

<sup>29</sup> Le Fluxus est un mouvement né dans les années 1960 qui toucha principalement les arts visuels ainsi que la musique et la littérature. <<http://www.fondationdudoute.fr/1604-les-artistes.htm>>

<sup>30</sup> Je reviens sur ce sujet un peu plus loin dans la thèse au Chapitre VI, Cohabitation interdisciplinaire, au point 6.4, p 85.

<sup>31</sup> <http://www.rober-racine.com>

performance est toujours issue d'un contexte intimement lié au performeur. Comme l'a souligné Ardenne (2002), « [l]a première qualité d'un art "contextuel", c'est donc son indéfectible relation à la réalité » (p. 15). Dans le contexte de cette recherche-création, nous sommes en contact avec une réalité, la mienne. Nous n'avons qu'à supposer que mes parents n'aient pas eu à déménager, le contexte de création en aurait été tout autre. Le performeur cherche à transmettre ce qu'il ressent par rapport à la *réalité* qui est mise en lumière dans son action performative. On parlera ici d'authenticité de présence, car l'action ne représente pas quelque chose, elle *est* la chose présentée. Sinon, ce n'est pas une performance. Qu'est-ce que le temps réel apporte que la peinture, le dessin, la sculpture ou la danse, entre toutes les formes artistiques, n'offrent pas au performeur? La réflexion de Swiddzinski (2005) offre un élément de réponse :

À un moment – je ne vous dirai pas lequel – le happening a été remplacé par la performance ce terme une nouvelle fois anglais provient du latin per-forma (transformation de quelque chose, formation selon un mode différent). Et le verbe anglais *to perform* signifie « accomplir, remplir ». Il signifie en résultat non pas la transformation elle-même, mais, plus pragmatiquement, l'acte définitif de cette transformation, soit l'accomplissement de quelque chose. (p. 134)

Travailler avec le réel permet de transformer par l'action le contexte qui a amené l'artiste à vouloir traiter de la réalité qui est exposée dans la performance. Pour que cette transformation se fasse, elle doit être précédée par un acte. Cet acte est rendu possible par le geste du performeur (ou le non-geste qui devient un acte en situation de performance). Pour ce faire, le performeur doit accomplir quelque chose pour ainsi accéder à une transformation, qui est l'intention recherchée initialement dans le contexte qui a mis en place l'idée de la performance. Autrement dit, pour que le performeur vive une transformation et puisse la partager avec l'autre, il doit indubitablement vivre ce qui est en train de se passer au moment de l'action. Chaque

performance est donc un événement pour le performeur. À chaque action, il s'investit dans sa réalité en visant à établir un dialogue avec les spectateurs. Roux (2007) le cerne bien lorsqu'elle écrit ceci : « Cet évènement de la réalité suppose que chaque performance, même si le projet est présenté plusieurs fois, soit le lieu de l'éphémère et évolue, varie, selon les données du contexte. » (p. 24) Toutefois, quel que soit la réalité, la répétition ou le caractère éphémère d'une action, l'artiste performeur s'engage avec son corps dans toutes sortes de limites. Par exemple, Nyan Lin Htet, performeur birman, n'hésite pas dans son action intitulée *Choke* à s'enrouler autour du cou une fine corde jusqu'à l'étouffement. L'artiste évoque, par la représentation d'une tradition de l'ethnie karen et de ses femmes-girafes, un soulèvement populaire étudiant qui a eu lieu dans son pays en 1988<sup>32</sup>. L'auteur de l'article traitant de cette action, Évelyne Goupy, écrit que « [...] le corps de l'artiste est le support de l'action, alors même qu'il la produit ». Dans ce type de performance, malgré que le contexte soit une question d'ordre social, le spectateur ne peut faire autrement que de ressentir, dans son propre corps, l'inconfort physique de l'action qu'il regarde. Le contexte qui a mené à une telle performance est celui de la souffrance et de la résistance. Nous constatons ici, même si nous ne sommes pas dans cette réalité, que la performance a la capacité de transporter le spectateur dans un état corporel particulier. Le performeur n'était pas dans la représentation de la souffrance, il était *dans* la souffrance.

---

<sup>32</sup> Consulter à ce sujet le texte d'Évelyne Goupy, « Nyan Lin Htet. Un engagement marquant, un corps à corps poignant », dans la *Revue Inter*, no. 107, p. 11-15.

### 5.5.2 Similitudes et différences

Qu'est-ce qui réunit la performance, la danse et le théâtre aujourd'hui<sup>33</sup>? Il n'est pas rare d'ailleurs de retrouver ces trois disciplines dans un même spectacle sur la scène. Pontbriand, dans *Fragments Critiques* (1998), et Roux, dans *Danse(s) performative(s)* (2007), nous donnent accès à des réflexions et des observations sur la performance et la danse performative. Pontbriand s'attarde à l'évolution du langage artistique contemporain : « Les notions de performance et de processus ont contribué à changer considérablement le sens du temps et de l'espace dans l'art de ce siècle et ont amené avec elles une compréhension de l'art et du monde différente. » (p. 11) L'auteure et conservatrice s'intéresse également au corps comme dispositif et réceptacle : « Aborder la question du corps est une démarche lourde de conséquences et on n'en ressort pas indemne. Le trouble et l'émotion sont au rendez-vous. » (p. 220) Roux, quant à elle, explique et démontre bien les changements vécus par le milieu de la danse entre 1993-2003. Plus de dix ans plus tard, on constate que le milieu a effectivement été en mesure de s'engager dans la dynamique souhaitée, celle d'ouvrir de nouveaux modes d'expression artistique, de « tenter de percevoir la multiplicité des pratiques chorégraphiques, multiplicité qui invite la corporéité dansante vers d'autres horizons » (p. 13). Les rencontres entre la danse et la performance font dorénavant partie des activités créatrices contemporaines.

Il est également à propos, pour qui veut jeter un regard ample sur la pratique de la performance, d'explorer les réflexions de Josette Féral (2011) sur la théâtralité et la

---

<sup>33</sup> J'élimine d'emblée d'autres pratiques « vivantes », comme le cirque ou la musique. Il subsiste une différence importante en ce qui concerne la notion de précision (corporelle pour l'un et sonore pour l'autre). La précision du geste est plus importante pour ces disciplines que pour les trois pratiques évoquées dans le texte. Il n'y a pas d'espace pour la faille dans la production de l'œuvre dans les pratiques que j'exclus, car y surviendraient alors des conséquences qui pourraient être dramatiques pour le cirque ou inacceptable pour un type de musique, par exemple.

performance. L'auteure aborde la présence du corps en action avant d'examiner le contexte qui le fait agir. Féral met en lumière la différence entre la performance et la théâtralité. À ce titre, il y aurait étrangement plus de similitudes historiques (comme art de représentation) entre le danseur et l'acteur qu'entre le danseur et le performeur. Selon elle, la danse et le théâtre, contrairement à la performance, sont des disciplines présentées devant public qui nécessitent des équipes techniques. Le geste spontané est plus rare. Toutefois, les pratiques actuelles, l'interdisciplinarité et l'arrivée massive des arts médiatiques sont des courants dans lesquels s'inscrivent plus facilement les arts du vivant qui tendent à changer l'ordre des choses et à brouiller les cartes. Il n'en reste pas moins que cet héritage danse/théâtre est encore solidement implanté dans les arts de la scène. Pontbriand, Roux et Féral, chacune dans son champ d'expertise, s'accordent pour dire que la performance amène l'artiste à établir un acte de présence dans un « lieu de l'éphémère et de l'instant, espace critique par excellence de ce qui se vit ici et maintenant » (Roux, 2007, p. 25).

### 5.5.3 La performance dansée

Le performeur oriente l'échange avec le spectateur qui, lui, doit s'attendre à tout. Le performeur manipule l'action selon ses intuitions pendant la performance. Féral (2011) identifie trois caractéristiques de la performance, caractéristiques servant à expliquer la manipulation du corps et celle de l'espace par le performeur :

Il s'agit, d'une part, de la manipulation à laquelle la performance soumet le corps du performeur, élément fondateur et indispensable de tout acte performatif, d'autre part, de la manipulation de l'espace que le performeur vide pour le découper et l'habiter dans ses moindres replis et recoins, et enfin de la relation qu'institue la performance entre l'artiste et les spectateurs, les spectateurs et l'œuvre d'art, l'œuvre d'art et l'artiste. (p. 183)

Le geste a besoin d'un point de départ pour entreprendre le mouvement, mais d'autres éléments entreront par la suite dans la gestuelle, le tout découlant du « pouvoir fictionnaire de la sensation » (Bernard, 2001). D'une certaine manière, le performeur, en activant sa corporéité, met tout simplement à l'avant-plan ce que son corps possède déjà. Féral écrit ceci au sujet de la relation du performeur avec sa pratique :

Par le fait même, la relation de l'artiste à sa propre performance n'est plus celle de l'acteur à son rôle [...]. Refusant d'être protagoniste, le performeur ne se joue pas lui-même, pas plus qu'il ne se représente. Il est plutôt source de production, de déplacement. Devenu le lieu de passage de flux énergétiques (gestuels, vocaux, libidinaux...) qui le traversent sans jamais s'immobiliser en un sens ou en une représentation donnés, il joue à faire opérer des flux, à saisir des réseaux. Ces gestes qu'il accomplit ne débouchent sur rien si ce n'est sur les flux de désir qui les font opérer. (p. 188)

À la suite de tous ces apprentissages sur les plans théoriques, esthétiques et chorégraphiques, quelle sera la place de la danse dans la performance finale? Cette recherche-crédation doctorale pose la question de la place que peut occuper l'instantanéité d'une pratique dans l'apprentissage des fondements de la danse contemporaine. Elle questionne également un rapport au corps qui est davantage de l'ordre de la conscience corporelle que de sa mise en action. La performeuse qui travaille depuis des années à construire des performances conçoit ces dernières comme étant surtout animées par des actions subjectives, organiques et interactives. Dans ce contexte, la danse, lorsqu'elle s'insinue dans la performance de nos jours, le fait à l'image de la pensée de Bernard (2001), à savoir qu'elle laisse « la corporéité se déployer et se défaire silencieusement dans une configuration motrice autosuffisante, totalement libre et ouverte » (p. 125).

## 5.6 Conclusion

Cette recherche-création est l'occasion d'illustrer le fait que le travail de tout artiste relève d'un processus comportant sa propre logique. Les fondements d'une démarche artistique se construisent sur des strates de découvertes. Théoriser à partir de notions telles que la subjectivité, l'affect ou l'interactivité ne va pas forcément se répercuter sur la qualité de l'œuvre qui suivra. Le jugement du public est plus une affaire de corps que d'intellect. Le spectateur reçoit une œuvre avec sa sensibilité, ses sensations, ce qu'il perçoit et vit. L'échange est corporel, personne n'y échappe. Toutefois, aborder une recherche-création en effectuant un survol historique, philosophique et théorique est indispensable pour comprendre l'avancement de la pensée en la matière. Si s'exprimer est une chose importante, comprendre la raison pour laquelle on s'exprime rend l'entreprise profondément plus stimulante. Partager sa compréhension du monde dans lequel on évolue permet d'aller de l'avant et de faire avancer la réflexion, mais aussi la pratique (sa pratique), l'art (son art). Comme le disait Arendt (1961), « [l]a parole et l'action révèlent cette unique individualité. C'est par elles que les hommes se distinguent au lieu d'être simplement distincts » (p. 232). Autrement dit, l'action permet de mieux appréhender le « vivre ensemble » où chacun tire profit de la connaissance de l'autre pour favoriser une compréhension commune de ce qui unit les individus.

Finalement, à la fin de ce chapitre, à la page 75, on trouvera réunis dans le Schéma 1 : Axes conceptuels et théoriques de la recherche-création, l'ensemble des concepts et des théories choisis, présentés et explorés sous le regard de mes questionnements et objectifs. Présenté sous la forme du diagramme de Venn, le Schéma 1 entrecroise de façon dynamique les trois disciplines et présente de façon évolutive le cheminement de ma pensée :

- **Être**, qui est inscrit au cœur de la rencontre des trois cercles, exprime l'Ego (moi), la chair, le corps-esprit, tous des mots qui évoquent ici la somme de mes expériences (physiques, mentales, affectives, sociales).

J'ai ensuite choisi des mots qui résument ce qui réunit entre elles chacune des disciplines :

- **Mouvement** rassemble le tai-chi taoïste et la danse;
- **Créativité** fait partie de la danse et de la performance, qui sont des pratiques artistiques;
- **Abandon** (ou le lâcher-prise), que l'on retrouve dans des pratiques comme le tai-chi et la performance, est essentiel pour répondre à l'authenticité et à la profondeur de ma démarche.

Les trois cercles, à l'instar du cercle chinois du yin et du yang, deviennent un grand cercle où tous les éléments impliqués s'interpénètrent. Autour de celui-ci gravitent trois notions propres à chacune des pratiques. Au fil de la recherche-crédation, ces notions graviteront sans appartenance unique et formeront un tout.

- Il y a six siècles, Lao Tseu a écrit que le **tao** contenait à lui seul l'essence même de la vie. Le tao incorpore toutes les notions liées au processus, à la disponibilité de l'esprit et à la conscience corporelle.
- La **corporéité** essentielle à la danse et à son savoir-faire relie entre elles la sensorialité, la chair et les mises en disposition du corps.
- Ensuite, **l'instantanéité** est ce à quoi nous sommes conviés dans nos rencontres avec les pratiques performatives. On aborde l'instantanéité de la

présence, de l'échange empathique avec le spectateur, mais aussi on s'intéresse à une instantanéité dans la gestuelle qui est exprimée.

Autour de ce cercle gravitent **quatre grands concepts clés** :

- l'**action** réfère à la subjectivité et au besoin intime d'*agere*;
- la **perception** réside dans les expériences corporelles et la notion de présence;
- la **temporalité** qui transporte avec elle toutes les expériences passées et les mémoires (corporelle, affective, gestuelle) et dans laquelle l'irréversible ouvre davantage sur le futur et l'avenir;
- l'**intuition**, qui évoque un mouvement agissant de l'esprit.

En dernier lieu, on retrouve la **nostalgie**, sur laquelle repose en partie la création finale de cette recherche-crédation. Elle inspire, colore et active la force créatrice de ma démarche. Et au sommet de tous ces concepts apparaît l'**utopie**. C'est elle qui me transporte vers la création d'un univers, le mien.

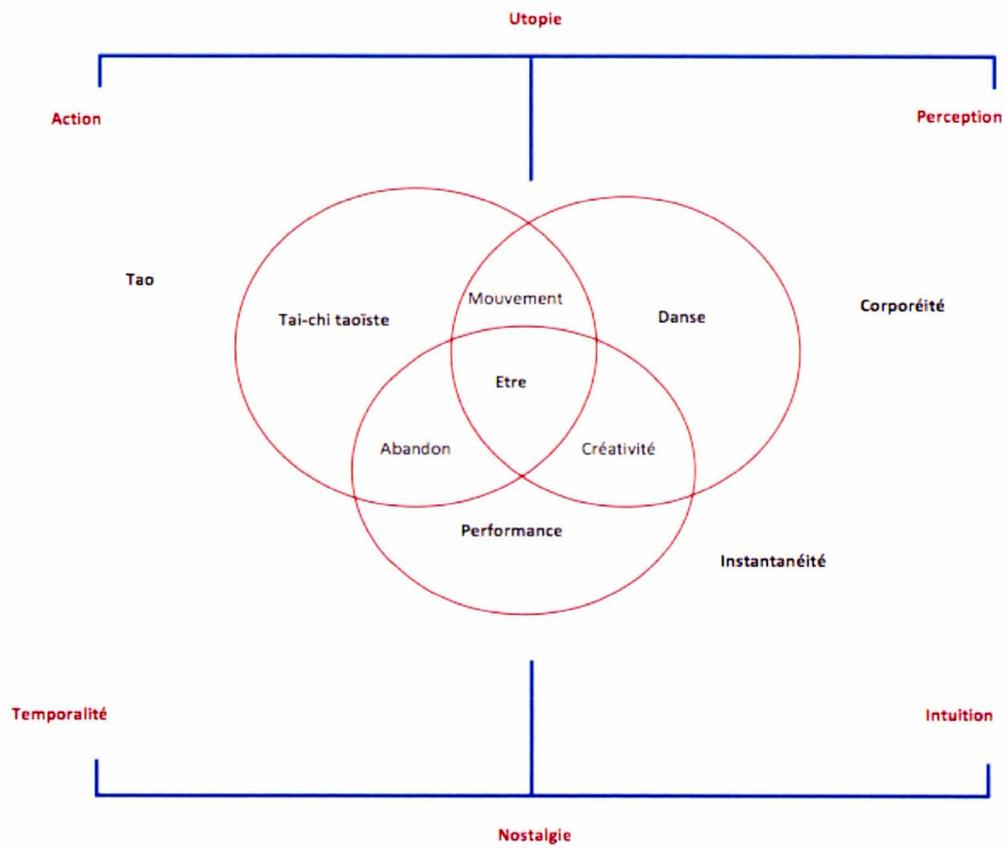


Schéma 1 Axes conceptuels et théoriques de la recherche-création

## CHAPITRE VI

### COHABITATION INTERDISCIPLINAIRE

#### 6.1 Introduction

Une question phare accompagne ce projet de recherche-création : Suis-je suffisamment outillée sur le plan de la corporéité pour faire progresser ce désir de danse dans mes performances? De leur côté, des sous-questions permettent de constater, d'observer et d'apporter des pistes de réponse : Comment acquérir de nouvelles compétences sur le mouvement du corps dans l'espace qui favoriseraient la cohabitation d'une pratique de performeuse avec l'univers de la danse contemporaine? Jusqu'où cette initiation au monde de la danse va-t-elle influencer ma pratique de la performance, compte tenu du fait que j' voluerai avec un nouveau savoir-faire et même un nouveau savoir-être inhérent à ce type de démarche? Finalement, comment s'inscrit une pratique comme le tai-chi taoïste dans une démarche artistique, conceptuelle et académique?

Dans ce chapitre, comme préambule au récit et à l'analyse, des éléments d'observation sont posés sur chacune des trois disciplines impliquées dans la recherche-création. On s'intéressera à ce qui les distingue et à ce qui les réunit dans le travail du corps en action<sup>34</sup>. Reconnaître leurs origines et faire ressortir leurs

---

<sup>34</sup> Voir la section 5.2.1 *Corps en action* pour connaître le sens donné à ces mots dans le cadre de cette recherche-création, p. 30.

similarités et leurs différences permettra de mieux comprendre les orientations, les questionnements et les décisions qui ont été prises tout au long de cette période de recherche.

## 6.2 Des pratiques corporelles et performatives

Lorsque l'on pense à la danse, à la performance ou au tai-chi, on voit instantanément un corps en action dans un espace. Ce corps, composé d'un squelette, de muscles, d'organes, de tendons, de fluides, etc., est à la fois pareil et différent pour chaque humain, car il existe une très grande variété de morphologies corporelles. Toutefois, l'usage primaire du corps en mouvement est le même pour tous. Aussitôt que l'enfant est prêt à se mettre debout, il doit aligner une structure, trouver naturellement son centre afin de pouvoir se mettre en équilibre. L'apprentissage de la marche est progressif et l'expression par le corps également. Petit à petit, l'humain découvre ses possibilités motrices et les laisse se déployer dans leurs moindres capacités. À mesure que le corps physique se transforme et se développe, le corps intérieur poursuit en parallèle ses propres apprentissages. Le corps, sain ou affecté physiquement, évolue et se façonne en fonction de la vie, du travail, de la création, du sport ou du dépassement de soi. En plus d'avoir un genre et une forme, le corps livre une grande part de celui ou celle qui l'habite. Le danseur, le performeur ou le taichiste apprennent à l'utiliser d'une façon spécifique. On parle de techniques, de mises en disposition, d'apprentissage, d'entraînement, qui sont des éléments essentiels pour le transformer et qui servent aussi à la nécessaire conscience corporelle pour percevoir cette transformation. Ces techniques et cette conscience touchent à la fois l'image du corps, la structure globale et le corps organique, profond et non virtuose. Nous l'avons dit, la virtuosité et ses prouesses musculo-squelettiques suscitent l'admiration. Le corps virtuose est un corps transformé non associable au corps commun. Le corps

organique, lui, capte le corps par le mouvement simple ou le non-mouvement, par un effet d'irradiation provenant de la corporéité, de la conscience corporelle. Nous touchons à ce que l'on appelle *l'intelligence autonome du corps* (Charlou, 2010, p. 72). Les différents apprentissages sont faits d'expériences, de persévérance, de découvertes, de découragement, de sensations, de blessures, de témérité, de compréhension et de satisfaction. L'usage que l'on fait tous du corps est semblable malgré la diversité des gestes et l'objectif du mouvement; le corps est un lieu de rencontre, d'échange et d'élévation. Il est un lieu d'action et de profondeur.

### 6.3 Aller au cœur du dansant

La danse transporte un bagage très ancien et ses origines remontent très loin dans le temps :

- **Danse** n f (v. 1175; de danser). Action d'exécuter un ensemble de mouvements du corps volontaires ou rythmés; suite composée et rythmée de mouvements du corps, parfois accompagnée de musique ou d'un chant
- **Danser** v.i. (v. 1175; du francique **\*dintjan** se mouvoir de-ci de-là)<sup>35</sup>.

Culturelle, traditionnelle et rituelle dans ses origines, la danse est devenue à travers son évolution un ensemble de gestes codés. Ces règles et ces manières ont été instaurées afin de répondre à des normes de plus en plus précises de manière à

---

<sup>35</sup> *Le Larousse des noms communs*, 2008, Paris : Larousse, p 370.

développer un art classique et noble. Pietragalla, dans *La légende de la danse* (1999), écrit :

Pour danser, l'individu doit faire l'apprentissage d'un ensemble de règles. En danse classique, qui reste la plus enseignée, celles-ci sont fondées sur ce qu'on appelle l'« en-dehors », c'est-à-dire le placement en dehors des hanches et des membres inférieurs. Cette position, qui peut paraître contre nature, a été adoptée au XVII<sup>e</sup> siècle pour assurer un certain aplomb et une harmonie dans la ligne et le maintien [...]. Elles furent établies au moment de la fondation par Louis XIV de l'Académie royale de la danse de Paris (l'ancêtre de l'Opéra de Paris). (p. 43-44)

C'est ainsi que le danseur, dès son tout jeune âge, apprend à placer son corps selon les besoins esthétiques et chorégraphiques d'une danse, d'un type de danse. Pour ce faire, il s'entraîne quotidiennement selon des étapes de plus en plus précises au sol ou à la barre. En échauffant et déliant ses muscles et ses tendons le plus possible selon certaines directions, il peut utiliser son corps dans son plein potentiel tout en exigeant le moins d'effort et de masse musculaire possible. Souvent, le danseur travaille avec son corps en le scrutant et en le regardant devant de grands miroirs. Grâce à eux, il observe davantage le fonctionnement de son corps-outil et non l'admiration de son corps-sujet. Il regarde le travail des os et des muscles tout en testant ses capacités et ses limites. Autant dans la souplesse que dans la vitesse d'exécution, il doit composer avec ce que son corps peut lui offrir comme outil de travail et de création. Le danseur doit constamment être à l'écoute de son corps. S'il le pousse trop loin, trop haut ou trop longtemps, le corps aura toujours le dernier mot. Il apprend donc très tôt à en prendre soin. Il devient discipliné et observateur, car chaque jour est différent. Il suffit d'une émotion, d'une mauvaise nuit, d'un malaise pour que le corps se fragilise, se fatigue et se blesse. À travers son corps-outil, le danseur déploie les méthodes apprises pour aller encore plus intensément dans l'appropriation même de son corps. Parfois non. En le poussant trop loin, il en abuse et doit arrêter de danser ou encore apprendre à danser autrement. C'est par la compréhension intrinsèque de son corps

qu'il accède, à travers sa progression, sa compréhension et son cheminement, aux sensations transportées dans sa corporéité. À l'image du peintre ou de tout autre artiste, plus il possède une connaissance accrue de sa *matière*, plus le danseur arrive à créer et à transmettre les univers qui l'habitent.

Par contre, en vieillissant, le danseur transforme petit à petit son corps-outil en un corps-sujet, un corps-mémoire. La maîtrise acquise au fil des années lui permet d'aller vers d'autres chemins de création. Il découvre les forces de son corps intérieur. Il laisse davantage les sensations et les perceptions guider ses gestes. Il traverse les frontières de la danse pour ainsi offrir une parole. Il devient un danseur-créateur. Il brise les codes habituels de la danse afin d'aller au cœur du mouvement, de faire apparaître d'autres manières de bouger et de danser, d'engendrer de nouvelles avenues de création. La danse devient imprévisible, spontanée et fait place à une autre manière de voir ce qui se fait. C'est ainsi que ma propre démarche s'accorde tout particulièrement avec les idées contenues dans les lignes qui précèdent. Bien que ne possédant pas le bagage du danseur expérimenté, je peux tout de même m'inscrire dans cette idée qu'il est possible, et même souhaitable, de faire de la danse autrement.

### 6.3.1 La théorie du mécanisme énonciatif de l'acte de sentir

En m'appuyant sur les théories de Michel Bernard<sup>36</sup> sur le corps, j'ai effectué une partie de ma recherche en atelier<sup>37</sup>, en scrutant le travail corporel et sensitif du

---

<sup>36</sup> Je présente sa théorie dans la partie traitant de la corporéité, à la page 58.

<sup>37</sup> Entre les premiers jours de janvier et les derniers jours d'avril 2012, grâce au cours intitulé Atelier de recherche création I, j'ai développé un projet séparé en deux parties, qui visait deux grands objectifs. Dans un premier temps, j'étais en compagnie de la danseuse Jade Marquis, et dans une deuxième partie, auprès de la chorégraphe Catherine Gaudet. On verra, dans le chapitre VII Récit de terrain et

mouvement dansé dans un espace chorégraphique. L'objectif était de cerner le *sentir* qui émane de la danse. Bernard (2001) a élaboré, à partir du concept de chiasme, sa théorie sur les sensations et, du même coup, sur leur pouvoir de produire de la fiction (p. 61). Dans cette théorie, il aborde quatre chiasmes sensoriels. Le premier, *intrasensoriel*, se penche sur l'espace situé entre ce que l'on voit – qui est réel – et ce que l'on ressent – qui est de l'ordre de la perception, ce qui est subjectif, unique à chacun. Chacun ne voit pas la même chose. Nous touchons un objet, et notre « moi » n'a pas la même perception que celui de notre voisin. Le deuxième, appelé *intersensoriel*, fait correspondre les sens entre eux. Par exemple, voyant de la fourrure, je la ressens sur ma peau. Le troisième chiasme, *parasensoriel*, se réfère à la manière de « voir », au lien entre sensations et énonciation. Lorsque je m'exprime, le sens a déjà fait son travail. Pour que je puisse en parler, je dois d'abord avoir senti. Ce chiasme est particulièrement important dans la pratique de la danse. Durant l'Atelier de recherche création I, j'ai perdu l'ouïe<sup>38</sup>. Cette situation a provoqué des ajustements dans ma façon de travailler et a nécessité que j'apprenne à vivre avec le silence. J'étais déjà malentendante, et donc cela ne revêtait pas la même signification que pour ma collaboratrice d'atelier, la chorégraphe Catherine Gaudet<sup>39</sup>. Elle a dû s'adapter. En plus de devoir diriger une non-danseuse, elle a été obligée de créer (en partie) sans musique et sans repères auditifs. Nous étions dans une manière autre d'énoncer les sensations, chacune dans nos expériences respectives. En dernier lieu, le quatrième chiasme, appelé *intercorporel*, se rapporte à l'interaction et à l'effet de

---

plus précisément dans la partie de l'Avant-terrain, plus de détails sur cette recherche d'atelier, p. 98-113.

<sup>38</sup>J'ai vécu une détérioration importante de mon audition à l'oreille gauche, mon oreille droite étant déjà profondément affectée, j'ai donc perdu l'ouïe pendant sept mois. À l'automne 2012, j'ai reçu un implant cochléaire ce qui a résolu mon problème. Je parle de cette situation dans le Récit de terrain et je raconte, au fil de la thèse, l'impact de cette expérience sur l'ensemble de ma recherche-crédation.

<sup>39</sup>Catherine Gaudet a complété un baccalauréat et une maîtrise en danse contemporaine à l'Université du Québec à Montréal. Elle a d'abord travaillé en tant qu'interprète avec divers chorégraphes avant de s'engager dans une recherche chorégraphique personnelle en 2004. Elle fut récipiendaire, en 2010, du Prix David-Kilburn de la Fondation de l'UQAM, attribué à un jeune chorégraphe. Catherine est membre fondatrice de la compagnie LORGANISME. Voir l'ensemble de sa biographie sur le site web suivant : <http://lorganisme.com/les-artistes-2-fr/catherine-gaudet-fr/>

résonance corporelle selon le niveau de sensibilité à un environnement ou l'autre. Ce rapport à l'environnement, je l'ai perçu tout particulièrement lors de mes séances en solo durant ce même atelier. En ce sens, le studio K-1150 (ex-Tangente) m'a apporté un ressenti particulier pour y être allée plusieurs fois comme spectatrice. Danser dans ce lieu devenait absolument significatif et constituait une source créative non négligeable.

« L'imaginaire est le moteur profond de la sensation, et par là même, le moteur de la danse. » (Bernard, 2001, p. 61) Cette affirmation s'incarne en moi à mesure que j'avance dans ce projet de création en compagnie de Catherine. Elle m'apprend à faire jaillir *cette autre chose* qui découle d'une sensation. Parler du travail chorégraphique permet de mieux comprendre Michel Bernard lorsqu'il écrit : « Le corps, par conséquent, ne peut plus, à mes yeux, être assimilé à un produit fabriqué, mais bien au contraire à une puissance ou dynamique fictionnaire, en tant que moteur sensoriel immanent et permanent. » (p. 79) Lorsque Catherine me demande de répondre par un mouvement à une question qu'elle me pose au sujet de ma propre corporéité, il surgit un geste qui résume la sensation ressentie à ce moment. Ce ressenti provient de ce que Bernard a nommé le *chiasme parasensoriel*, où tout ce qui est perçu se retrouve dans une seule sensation, que l'on pourrait illustrer comme étant une demande à notre « disque dur corporel » où, d'un simple clic, tout apparaît dans un seul geste. Qu'est-ce qui apparaît au juste? Une unité d'expression : le corps-parole, le geste-parole et la sensation-parole. Par exemple, la perte de l'ouïe force les autres sens à prendre la relève. Ils doivent assurer le relais et pourvoir à tout ce que demande la vie quotidienne. Le déséquilibre ainsi créé contient tout ce qui peut servir à la création. Dans mon cas précis, la force du geste provient d'un surcroît de sens occasionné par une absence.

### 6.3.2 L'orchésalité

Dans *Généalogie du jugement artistique* (2011), Bernard parle de l'orchésalité (p. 131), mot dérivé du grec *orchésis*, qui signifie « danse ». Le chercheur décrit l'orchésalité comme étant « l'ultime tonalité fondamentale de notre sentir » (p. 132). Il a mis ce concept de l'avant afin de donner à la danse et au mouvement leur tonalité, de la même manière que l'on associe la picturalité à la peinture et à l'œil. Ce concept trouve en moi une profonde résonance. L'orchésalité illustre en quelque sorte la musique du corps, comme lorsque l'on porte la danse en soi. Cette danse émane de ce qui se vit à l'intérieur de soi autant qu'elle est assujettie à ce qui arrive à et de l'extérieur.

Cette découverte a eu une répercussion sur mon travail en atelier. Un mot permettait maintenant de mieux comprendre l'apprentissage que j'effectuais. Bernard a recours à quatre traits pour décrire l'orchésalité. L'*ivresse du mouvement*, qui apparaît lorsque notre corps est en pleine possession du mouvement qu'il exécute. Il y a là une sensation d'équilibre, de force et de conscience corporelle. Le deuxième trait, la *construction-déconstruction ou tissage-détissage*, réfère aux choix difficiles qui décideront de la pertinence de garder ou non certains gestes explorés. Avec le troisième trait, le *dialogue avec la force gravitaire*, j'ai appris, au cours des heures investies dans la pratique, qu'il y avait un rapport physique extrêmement étroit avec le sol. Alors que le rapport de la spatialité apparaît évident, je suis restée étonnée par l'importance que représente la force gravitaire. C'est comme si le contact du corps avec le sol provoquait une plus grande prise de conscience de notre corporéité. *Sentir* ce contact amène le corps à agir en écho avec la sensation physique ressentie. Finalement, le dernier trait, considéré comme le plus fondamental des quatre par l'auteur lui-même, est la *pulsion autoaffective ou auto réflexive*. Ce trait est

probablement celui qui différencie l'athlète du danseur-créateur. Alors que le premier s'attardera surtout aux trois premiers traits relatifs au corps en action, le deuxième accordera une attention particulière au quatrième trait, qui a la particularité de faire intervenir l'historique affectif de l'artiste. La perte soudaine de l'ouïe, par exemple, a occasionné un virage important de mon projet. Catherine et moi ne pouvions ignorer ce qui se passait dans mon corps. Cette faille dirigeait la création vers l'autoaffectation et l'autoréflexion. Même si elle n'était pas personnellement affectée, la chorégraphe se voyait entraînée par cet état de la situation, et cela l'a influencée dans ses choix chorégraphiques. Elle a été marquée par le fait que la dernière musique que j'aie entendue, deux jours avant ma perte auditive, ait été *Le Requiem de Mozart*, à l'OSM. Même si je ne l'entendais pas, Catherine faisait parfois jouer cette musique pendant le travail d'atelier. Cela la positionnait dans un état affectif qui la connectait physiquement à mon expérience. À son tour, elle faisait intervenir cette autoaffectation, qui lui révélait un mouvement intérieur. Elle me le transmettait par la suite.

#### 6.4 Performance, l'art de la présence

Contrairement à la danse, les origines de l'art performance sont jeunes et proviennent de l'évolution de plusieurs pratiques anciennes bien établies (littérature, danse et peinture surtout). L'étymologie de départ pour le mot *performance* est liée à l'action. La référence actuelle, en tant que pratique artistique, est attribuée à un mouvement italien du début du XX<sup>e</sup> siècle. Selon l'*Encyclopédie Larousse* électronique, même si le terme n'est apparu que dans les années 1970, on associe la naissance de la performance aux futuristes et plus particulièrement à Marinetti et à son *Manifeste du futurisme*, publié en 1909<sup>40</sup>. L'histoire de la performance est souvent associée à

---

<sup>40</sup> (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/futurisme/54123>)

différents mouvements de contestation à la fois sociale, politique et artistique. Dans son livre *Radical Gestures* (2006), Jayne Wark écrit :

Performance art actually has a long history, going back to the bohemian cabarets of the late nineteenth century and reappearing in various early-twentieth-century avant-garde movements, such as Futurism, German Expressionism, Dada, and Surrealism. Performance never disappeared entirely, but not until the 1950s would it again be the focus of energetic activity. (p. 29)

Cependant, ses racines contemporaines sont assez récentes. Toujours selon Jayne Wark, on les associe volontiers à Jackson Pollock et à son *drip's painting* et, plus tard, aux Happenings d'Allan Kaprow,

[...] which were based on expanding the gestural expressiveness of Pollock's painting to physical interaction with elements from everyday world in order to bring art and life together in improvisational and participatory experiences (p. 30).

On l'a vu à la section 5.5 *Corps et performance*<sup>41</sup>, la performance telle que nous la connaissons aujourd'hui a véritablement pris son envol au début des années 1970 et avec plusieurs artistes féminines et féministes issues du mouvement artistique de la Judson Church Theatre « [I]t was also important to the history of feminism performance in that it provided the first model in the history of the arts wherein women were the creative leaders. » (Wark, 2006, p. 38) Aujourd'hui, la performance est une discipline artistique établie et on retrouve dorénavant une définition qui la caractérise, notamment dans *Le Larousse* :

---

<sup>41</sup> Voir p. 65.

- **performance** ART. MOD. Mode d'expression artistique contemporain qui consiste à produire des gestes, des actes, un événement dont le déroulement temporel constitue l'œuvre (syn. action).
- **performeur, euse** n (fin XX<sup>e</sup> S.; angl. performer). Artiste qui réalise une performance<sup>42</sup>.

Que fait le performeur? Tout comme le danseur, le performeur entraîne son corps. Il observe, s'observe, scrute son état de présence, non pas devant le miroir, mais souvent devant ses pairs et les spectateurs. Depuis quelques années, certains performeurs le font également de façon incognito dans différents lieux publics et privés. On pense ici à différentes pratiques telles que les performances furtives de Patrice Loubier, la manoeuvre d'Alain-Martin Richard ou encore, l'art invisuel d'Alexandra Gurita. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, la performance n'est pas de l'improvisation. L'improvisation demande de ne pas nécessairement savoir d'où vient le sujet à improviser, alors qu'une performance se construit sur une connaissance accrue du propos sur lequel on la développera. Au fil de ses apprentissages, le performeur développe différents outils de mise en disposition du corps. Certains formateurs, forts de leur expérience, mettent en place diverses manières pour préparer le performeur à l'action. Voici trois exemples choisis de formations que j'ai reçues avec trois formateurs différents :

- Sylvie Tourangeau<sup>43</sup>, artiste-performeuse, utilise les notions de motivation, d'amplitude et d'action lors de ses ateliers de formation. Pour elle, il s'agit de mettre le corps en disposition afin de recevoir une motivation intérieure. Par exemple, en faisant des exercices de méditation dynamique, le corps se libère

---

<sup>42</sup> *Larousse des noms communs* (2008). Paris : Larousse, p. 1029

<sup>43</sup> Voir le lien suivant pour prendre connaissance d'un contenu-type des ateliers offerts par Sylvie Tourangeau : <http://raiq.ca/node/9516>

de ses différentes tensions et se prépare à accueillir la motivation. Cette dernière prend sa source dans l'inconscient du performeur. Une idée jaillit, il faut la saisir, la laisser s'amplifier lentement et permettre à une action de se déployer avec le plus d'authenticité possible. Plus on progresse dans l'atelier, plus on clarifie ce que l'on souhaite faire émerger.

- BBB Johannes Deimling<sup>44</sup>, performeur et formateur allemand, privilégie le développement des « antennes corporelles » en travaillant avec l'énergie du spectateur, du lieu et de l'état du performeur. Que veut partager le performeur avec l'autre pendant sa performance? Lors de ses ateliers, plusieurs des exercices devaient se faire avec un ou d'autres participants. Il privilégiait des activités spontanées en collectif, toujours dans le but d'être constamment à l'écoute et en action-réaction avec notre environnement.
- Richard Martel<sup>45</sup>, artiste performeur et auteur, parle de quatre éléments nécessaires à installer en amont d'une performance : a) un élément de la célébration plastique (une forme qui nous entoure); b) une charge pulsionnelle (expression du corps); c) un caractère analytique (avant-après); d) une transgression (transfert-configuration du réel). En travaillant spontanément avec divers objets significatifs apportés par les participants, il favorise l'activation de ces quatre éléments. Tout ceci permet de construire une forme de cohérence qui créera un mécanisme d'échange pendant une performance.

Tout comme le danseur, le performeur doit connaître les limites de son corps. Afin de bien les saisir, il se doit d'être pleinement attentif à ce qui se passe. Les dangers qui

---

<sup>44</sup> Sur son site, on peut prendre connaissance des différentes formations qu'il offre avec les PAS (Performance Art Studies) : <<http://www.bbbjohannesdeimling.de>>

<sup>45</sup> Richard Martel est impliqué depuis plus de 30 ans dans la pratique de la performance sur la scène internationale avec les Éditions interventions, Le RIAP et le Lieu à Québec : <<http://interlelieu.org/riap/riap/>>

guettent le performeur sont dans le dépassement des limites lors d'actions réalisées pendant la performance. Les blessures de la performance sont plus rares que celles de la danse, mais elles sont probablement plus spectaculaires, car elles sont réalisées dans des conditions de création extrêmes. Par exemple, se rouler nu sur du gravier en tenant une grosse pierre (Boris Nieslony, 2013), s'enrouler une fine corde autour du cou (Nyan Lin Htet, 2012), boire plusieurs litres d'eau (Ly Hoang, 2012)<sup>46</sup> et se faire torturer (Regina José Galindo)<sup>47</sup> sont des exemples d'actions réalisées en performance. Souvent, les actions des performeurs issus de pays opprimés, comme la Birmanie et la Chine ou encore certains pays d'Amérique centrale ou du sud, sont à l'image de ce qu'ils revendiquent et qui les préoccupe. Les performances ne sont pas toutes de cet ordre, mais souvent elles obligent le performeur à travailler avec l'endurance. Il est fréquent de voir des performeurs réaliser des performances qui se tiennent sur plusieurs heures et parfois dans l'immobilité la plus complète. Pour ma part, j'ai réalisé en compagnie de Nicolas Gerber, artiste franco-suisse, deux performances de déambulation silencieuse d'une durée de huit heures dans les villes de Marseille et de Genève<sup>48</sup>. Pour réaliser ce type de performance, il faut, comme le danseur, être en bonne forme physique et à l'écoute de son corps.

Dans la performance, c'est le processus et non le résultat qui a la primauté. En performance, on donne autant d'importance à la disposition et à la mise en place qu'à l'action elle-même. Le performeur accorde beaucoup d'importance aux minutes qui précèdent sa performance. Ce moment sert à établir un lien avec le public présent, qui se demande même parfois si la performance est commencée. Aussi, une performance

---

<sup>46</sup> On peut consulter les archives suivantes pour plus de détails sur ces trois performances :  
<<https://inter-lelieu.org/riap/riap/>>

<sup>47</sup> On parle de cette démarche singulière dans dans le lien suivant :  
<<https://mildreddurangamba.wordpress.com/2016/03/07/urgences-metaphysiques-gestes-et-troubles-des-corps-exacerbes-de-deux-artistes-de-lamerique-latine-roseberg-sandoval-et-regina-jose-galindo/>>

<sup>48</sup> [http://spinette.free.fr/www.nao.tv/fr/store/project/nicolas\\_gerber/performance/fr\\_store\\_silence.html](http://spinette.free.fr/www.nao.tv/fr/store/project/nicolas_gerber/performance/fr_store_silence.html)

ratée n'existe pas, car l'échec d'une action est tout simplement un constat et elle fait partie d'un processus continu. Le caractère éphémère est une autre caractéristique de la performance. Même si l'on reconduit la même performance, celle-ci sera différente la deuxième fois. Une performance se construit sur celle qui la précède. Elle est constamment en mutation, en mouvement et en transformation. Elle est de nature contextuelle et est connectée sur l'instant présent. Elle entre en relation avec l'énergie et la réceptivité du public : « L'œuvre éphémère s'adresse avant tout au spectateur auquel l'artiste propose de percevoir, d'appréhender et de vivre l'instant. » (Roux, 2007, p. 25). Finalement, la performance se démarque par la pluralité des disciplines impliquées. Les performeurs proviennent de différents champs disciplinaires et décident, pour diverses raisons, d'expérimenter ce rapport à l'instant présent dans une création devant public. Tout devient une question d'engagement et d'attitude d'un artiste envers une pratique connectée sur la vie :

Il s'agit d'un mode spécifique pour penser et vivre l'art, rendant chaque attitude performative particulière dont l'analyse ne peut prendre corps que dans une mesure pensée du contexte dans lequel elle prend vie et fait acte. (Roux, 2007, p. 30)

#### 6.4.1 L'attitude performative

À la lumière de ce qui précède, il n'est pas surprenant d'assister à des rencontres entre la danse actuelle et la performance. Les deux pratiques ont en commun le corps en action et le corps de sensation comme lieux d'expérimentation et d'expression. Il est notoire de croire que c'est la danse qui a fait un cheminement dans ses fondements afin de s'avancer vers le performatif. On l'a vu précédemment<sup>49</sup>, plusieurs danseurs et danseuses ont sans contredit été parmi les pionniers de cette façon de créer en prise

---

<sup>49</sup> Voir section 5.5 *Corps et performance* à la page 65.

directe avec le monde, de ce mode de vie et de cette manière d'être au monde. C'est probablement grâce à l'esprit de convivialité, d'échange et de non-hiérarchisation qui animait les artistes responsables de leur naissance que les pratiques performatives ont été en mesure de s'enraciner et de grandir.

Au fil des décennies, l'engagement dans le changement des pratiques s'est manifesté à travers une *attitude performative*. La communauté dansante s'est donc petit à petit ouverte à cet état provenant de la performance. Céline Roux, dans *Danse(s) performative(s)* (2007), écrit :

L'attitude performative veut être avant tout relationnelle : elle désire réduire la frontière traditionnelle entre artiste(s) et public, allant jusqu'à mêler les deux sphères dans des rites, faisant aussi bien référence aux traditions païennes et folkloriques qu'aux traditions religieuses. Les cadres de la représentation changent, évoluent face à une création en mutation. La danse performative est vécue comme expérience des possibles non assujettie à la fonction de « représentation. » (p. 83)

L'attitude comme posture est ainsi devenue un des grands dénominateurs communs de la danse et de la performance. De quelle façon se manifeste-t-elle concrètement? Dans ses premières expérimentations, il s'agissait pour la danse de briser ses codes et ses structures de représentation et de reproductions de la forme. On l'a écrit, la performance est un art « vivant ». Il s'agit de la démonstration, pour le public et l'artiste, d'une œuvre en train *d'être*. La performance est un art non narratif plutôt perçu comme un mode d'expression impliquant une présence active autant de la part du spectateur que de l'artiste-performeur. Dans son livre, Roux (2007) alimente notre réflexion avec une observation très pertinente : « L'attitude performative met en jeu des situations plus qu'elle ne les représente. » (p. 85) Elle parle d'un espace de « mise en vie » par la danse. L'attitude performative ne se vit pas dans la représentation

d'une chose, mais dans le *faire* de cette chose<sup>50</sup>. À l'image du vivant, où tout n'est pas immuable, la danse performative se permet de vivre le mouvement réalisé aujourd'hui différemment de celui d'hier. Comme en performance, sous les apparences d'une grande liberté, il y a une structure, une chorégraphie mise en place. La liberté se retrouve dans cet espace créé où l'artiste peut se déployer dans toute sa transparence, son intégrité et sa vulnérabilité.

#### 6.4.2 Corps performant

Dans ses observations sur les mises en disposition du corps, Vassila-Fouilhoux (2008) rappelle combien le danseur a besoin de maintenir son corps en forme par un entraînement rigoureux. Elle parle également de l'évolution de la danse comme du désir du danseur de voir son corps se déployer dans un processus de création plus intuitif émotionnellement et symboliquement. Il y est question des solos qui s'articulent autour « [...] de l'expérience de l'intériorité du corps, [...] un outil d'exploration du mouvement, de son énergie et son inscription dans l'espace avant l'écriture chorégraphique proprement dite » (p. 176). Elle fait référence à un champ de pratique qui s'appelle la danse, de danseurs chevronnés qui ont développé leur pratique en mettant l'accent sur le langage corporel et l'apprentissage de techniques en rapport avec cette pratique. En situation de performance, les danseurs qui s'orientent vers le corps performant plutôt que le corps chorégraphié expriment différemment la mémoire du geste. Ils apprennent à faire bouger leur corps comme le musicien apprend à faire ses gammes.

---

<sup>50</sup> Par exemple, le chorégraphe Jérôme Bel, qui s'intéresse aux corps dans toutes leur multiplicité, utilise volontiers des non-danseurs avec des corps atypiques, de cultures et d'âges différents, pour aborder son amour du corps dans sa simplicité. Ses chorégraphies sont présentées comme des danses performatives et sa démarche est professionnelle et contemporaine. Son travail est accueilli avec ouverture et sensibilité. Au FTA 2016, j'ai assisté à *Gala*. Dans le programme du spectacle, il dit être attiré par la fragilité du corps amateur et du principe de plaisir. Il partage également l'idée que la danse se doit d'être un lieu représentatif de l'ensemble du monde.

Là où cela diffère de mon apprentissage, c'est que ma mémoire corporelle s'est construite à partir d'une discipline ancienne, qui s'appelle le tai-chi, à laquelle s'est greffée une manière d'être inspirée de la philosophie taoïste. Ce qui m'unit aux danseurs, c'est une conscience du corps physique en mouvement : os-muscles-peau-souffle-ivresse-kinesthésie. Comme les danseurs, mon rapport au corps en action se vit dans la corporéité et dans les sensations physiques de contrôle, de relâchement et de puissance du geste. Et comme le danseur-créateur, je me retrouve sur le terrain de la création. Nous avons une pulsion créatrice qui nous amène à vouloir partager avec les autres, une intuition qui nous place dans l'acte de créer. Mais ce qui nous sépare, c'est le médium de la danse. Le danseur a consacré des années à parfaire une pratique corporelle créative et chorégraphique, alors que, de mon côté, j'ai travaillé en parallèle ma pratique du tai-chi taoïste et ma pratique artistique de la performance<sup>51</sup>, pour finalement découvrir que les deux étaient étroitement liées. C'est dans la performance que j'ai pris conscience de cet état de fait. Par contre, la pratique du tai-chi taoïste m'a appris à vivre la présence véritable. Être en performance, c'est être dans le ici et maintenant.

Les réflexions tirées de *L'art contextuel* (2002) de Paul Ardenne et celles de Josette Féral, dans *Théorie et la pratique du théâtre* (2011), me servent à mieux cerner les découvertes effectuées au long de cette recherche. Le texte de Féral, on l'a vu, met en lumière ce qui différencie la performance de la théâtralité. Ardenne (2002) et Féral (2011), chacun dans leur champ d'expertise, s'accordent à dire que la performance amène l'artiste à établir un acte de présence. Ardenne écrit :

---

<sup>51</sup> La performance est mon médium de création depuis le début des années 2000. Toutefois, ma pratique d'artiste a débuté avec le dessin d'après modèle vivant et la scénographie théâtrale : MFA. Design for theatre, UBC (non-complété) et MA. en art dramatique UQAM (sous la direction de Josette Féral) obtenue en 1996. Par la suite, il y a eu une longue période d'installations *in situ* en salle et à l'extérieur.

Événementiel par nature, l'art réalisé en contexte réel est d'abord, pour l'artiste une mise en acte de sa présence. Nombre d'œuvres contextuelles se caractérisent par ce geste élémentaire : l'artiste offre son corps au public, corps qui devient par là même sa signature, son graphe. (p. 65)

De son côté, Féral observe ceci : « C'est que le performeur ne joue pas. Il est. Il est ce qu'il présente. Il n'est jamais un personnage. Il est toujours lui-même, mais en situation. » (p. 210)

### 6.5 Une pratique extraquotidienne

Pareil au danseur et au performeur, le taichiste déploie son corps dans l'espace. Comme le danseur, il est en mouvement et, comme le performeur, il peut être immobile. Contrairement à ces deux disciplines, le tai-chi taoïste<sup>52</sup> n'a pas comme objectif de communiquer avec des spectateurs. Toutefois, c'est un art d'échanges et de communications entre plusieurs personnes. Ce qui lui confère son unicité, c'est son objectif de désintéressement. Pour apprécier les avantages de cet art, le taichiste taoïste comprend au fil des années que sa pratique lui servira davantage lorsqu'elle sera pratiquée dans un but altruiste. Tel que mentionné auparavant, cet art, vu plus comme un art de santé qu'un art martial par ceux qui le pratiquent, est composé de plusieurs formes : le tai-chi, la méditation, le Hsing-I, les rituels et cérémonies, le tai-chi à l'épée et au sabre, le service communautaire, le Lok Hup Ba Fa et les chants psalmodiés. Chacune de ces formes se rejoint dans ses fondements, mais la pratique des 108 mouvements du tai-chi demeure la porte d'entrée de cet univers.

---

<sup>52</sup> Voir p. 2 pour des détails sur cette discipline.

Lorsque l'on apprend le tai-chi, on doit apprendre à mouvoir son corps dans des postures inhabituelles. La plus grande difficulté, dès le départ, réside dans la coordination et l'équilibre lorsqu'on exécute les mouvements. Les apprenants doivent composer avec la conscience qu'ils ont de leur corps et accepter ce que ce dernier est en mesure de faire. Petit à petit, au fil des exécutions, les postures se raffinent et l'équilibre se solidifie. Il existe également des exercices de fondation que le taichiste peut pratiquer à tout moment du jour. Ce sont des exercices de réchauffement des bras, du tronc, des jambes et d'ouverture du bassin. Ces exercices servent à préparer le corps à la discipline et à maintenir son bien-être physique et mental. Plus on avance dans cet apprentissage, plus on réalise la force et l'influence que cet art exerce sur notre vie quotidienne. Les premières observations seront d'ordre physique. On se sent en meilleure forme et mieux coordonné. On réalise que notre posture est plus ancrée et que nous avons un meilleur équilibre. Après un certain temps, on s'aperçoit que notre état mental change face à ce qui peut nous arriver dans notre vie personnelle ou professionnelle. Notre attitude devient plus calme et réfléchie. Nous prenons conscience de certaines choses et sommes sensibilisés à d'autres, comme l'empathie et le don de soi.

Les divers ateliers intensifs auxquels nous sommes conviés contribuent à nous éveiller à des valeurs bonnes à cultiver pour le bien commun. Pendant ces ateliers d'un, deux ou trois jours, une semaine et parfois plus, on peaufine et raffine notre compréhension des mouvements et de cet art ancien. Lorsque l'on débute, notre corps travaille par ses couches externes. Les muscles de nos membres sont mis à contribution dans l'exécution des mouvements. Plus on avance, plus on perçoit des changements à l'intérieur. À titre d'exemple, on réalise que certains mouvements se font sans que nous ayons à mettre volontairement en action les parties de notre corps. Celles-ci se meuvent l'une à la suite de l'autre, comme si on lançait une roue et que celle-ci poursuivait sa rotation par elle-même. Le taichiste expérimenté réussit à faire

ses mouvements de l'intérieur vers l'extérieur. C'est à ce moment qu'arrivent d'autres bénéfices liés à cette pratique que l'on dit extraquotidienne. Plus on avance, plus on reçoit, à notre insu, des bienfaits qui touchent notre être entier. Une communion corps-esprit prend racine et c'est elle qui aura un plus grand apport dans notre vie et dans notre création.

C'est à travers ma pratique artistique que j'en suis arrivée à mieux saisir cette influence. Dès que j'ai commencé à pratiquer la performance, j'ai rapidement compris que la pratique du tai-chi était une grande ressource. L'élément central se trouve dans la conscience de l'instant présent. Lorsque l'on exécute la routine du tai-chi taoïste, nous devons être pleinement connectés à ce qui se fait au moment où on le fait. Sinon, on perd la séquence des mouvements, on se trompe de geste ou encore on perd constamment l'équilibre. Le corps physique devient un livre ouvert sur notre état intérieur. Dès mes premières performances, j'ai compris que ma force résidait dans une authenticité de présence lors de ma communication avec le public.

J'ai également réalisé que le tai-chi taoïste me donne une conscience corporelle qui se reflète par ma posture et que celle-ci me donne l'opportunité de communiquer par le corps et le non-dit. Cette conscience corporelle me permet de vivre et de faire vivre des transformations au spectateur attentif et présent. Les états de conscience sont une source d'enrichissement incroyable qui se transporte dans les moments de création. Nous sommes en présence de l'esprit, de la chair et des multiples sensations qui la composent. Tous ces phénomènes corporels se chargent de réveiller les sentiments qui y sont associés.

Le corps possède une mémoire. On parle du corps-mémoire, du corps-conscient ou du corps-monde<sup>53</sup>. La structure performative se développe au moyen d'ancrages que le performeur installe en amont de sa performance. Ces ancrages sont là pour permettre à une performance de suivre son cours tout en ayant la possibilité d'en dévier. L'artiste-performeur prépare une action en puisant dans son histoire personnelle et dans l'histoire du monde. Lors de sa performance, l'artiste plonge dans le présent. *Ici* et *maintenant* sont les guides qui l'amènent dans une structure performative qu'il a initialement mise en place. La conscience du présent dans l'acte performatif est ce qui permet de transcender cette idée de vouloir danser et qui ouvre la voie vers une transformation.

---

<sup>53</sup> Voir p. 64.

## CHAPITRE VII

### RÉCIT DE TERRAIN

#### 7.1 Introduction

Dans le présent chapitre, je raconte mon parcours sur le terrain de la pratique. Ce cheminement débute avec le premier Atelier de recherche-création (janvier 2012) et se termine sur la dernière performance, présentée trois années plus tard (novembre 2015). Le trajet est dense, laborieux et intense. Je partage à la fois ma curiosité et mon excitation d'être plongée dans l'environnement disciplinaire de la danse. Dès le départ, mes objectifs étaient précis et avec le recul, je réalise qu'ils sont demeurés intacts du début jusqu'à la fin.

Mes questionnements étant issus de la pratique, j'étais aventureuse, disposée et disponible pour vivre pleinement cette initiation. Je savais que mon bagage corporel de taichiste me permettrait de garder un bon rythme de travail. Je pr sumais qu'apprendre à bouger dans un apprentissage constant et régulier me demanderait beaucoup de discipline. Dans mon cas, cette partie était gagnée d'avance. Ma plus grande difficulté résidait davantage dans ma g ne et dans mon sentiment d'imposture, particulièrement présents au début de la recherche. Cet  tat émanait à la fois de la conscience que j'avais de mon âge et de mon incursion dans un univers où j'étais amenée à travailler avec des personnes jeunes et expérimentées. Au fil des trois années, je me suis tout de même permis d'entrer dans un monde à la fois si proche et

si mystérieux. Proche parce que mon corps a appris à danser de l'intérieur et mystérieux puisque ce qui le fait bouger reste toujours à découvrir.

Ce chapitre est divisé en deux parties. Il est essentiel, pour bien comprendre ma démarche, d'inclure le travail en studio réalisé durant la première année (2012), intitulé « Avant-terrain ». On comprendra à sa lecture que tous les apprentissages vécus et jumelés à une expérience personnelle marquante, pendant cette période, sont considérés comme des éléments fondateurs sur lesquels se développera ma compréhension de plus en plus fine du corps dansant. Dans la deuxième partie, « Terrain de la recherche-crédation », on verra comment j'en suis arrivée à saisir dans mon corps cette manière de bouger propre à la danse; comment je suis finalement arrivée à créer cette Danseuse Utopique.

## 7.2 Avant-terrain

### 7.2.1 Atelier de création I – Le pouvoir fictionnaire de l'inattendu

Janvier 2012. Première incursion pratique dans l'univers de la danse. Mes objectifs étaient clairs et fermes pour ce premier atelier de création : me familiariser avec la danse par la *praxis*. Je souhaitais découvrir cet univers par l'apprentissage de certaines techniques et manières de faire. Je voulais également m'immerger dans une pensée chorégraphique. Comment pensons-nous en danse et comment activons-nous notre corps pour illustrer le concept, la création ou le vouloir-dire? Et puis, j'étais également curieuse de découvrir les capacités de mon corps mature à intégrer de nouvelles manières de bouger. Est-ce que mon âge serait un frein à certains apprentissages? Jusqu'à quel point les étapes de la vie deviennent des acquis

stimulants pour la création? J'ai divisé mon atelier en deux parties. Dans un premier temps, en compagnie de la danseuse Jade Marquis<sup>54</sup>, j'ai été initiée à des techniques gestuelles et dansées. J'ai exploré des exercices de réchauffement et apprivoisé certains mouvements tels que pratiqués par les danseurs. Dans la deuxième partie, auprès de la chorégraphe Catherine Gaudet, j'ai exploré la création d'une danse-performance à travers des enchaînements et des phrases chorégraphiées. En sa compagnie, j'ai été initiée à la conception d'une routine et de différents phrasés qui par la suite ont rendu possible le déploiement d'une chorégraphie plus élaborée d'une trentaine de minutes.

### 7.2.2 Faire bouger le corps autrement

Depuis plusieurs années, dans mes performances, je marche. C'est mon premier geste performatif. Il me permet de m'ancrer petit à petit dans le propos de la création qui se prépare. Déambuler dans l'espace me connecte avec le lieu lui-même ainsi qu'avec le public. À chacun de mes pas, j'entre tranquillement dans un état plus intérieur. Comme premier mouvement de départ, je demande donc à Jade de travailler la marche, la déambulation du point de vue de la danse. Elle m'informe que c'est en fait le premier mouvement de la danse. Elle me fait marcher dans l'espace et tranquillement m'initie à la marche du danseur par un travail sur le regard et, avec une consigne, comme tenir un balai dans la main pendant mon action, elle me parle d'une neutralité corporelle que le danseur doit apprendre à développer et à maîtriser :

---

<sup>54</sup> Diplômée du baccalauréat en danse contemporaine de l'UQAM en 2008 (profil interprétation), Jade Marquis est récipiendaire de la bourse William Douglas. À l'hiver 2010, elle quitte Montréal pour parfaire sa formation au centre Dance New Amsterdam de Manhattan (NYC). À l'automne 2010, elle réintègre le département de danse de l'UQAM, comme étudiante à la maîtrise cette fois-ci, et joint également l'équipe de *L'Abécédaire du corps dansant* (travail de recherche-crédation dirigé par Mme Andrée Martin). Voir l'ensemble de sa biographie sur le site web suivant : <http://www.quebecdanse.org/profil/jade-marquis>

Je comprends mieux par cet exercice l'objectif de la neutralité. Cela nous permet de faire corps avec ce qui est demandé. Par exemple, le balai a pivoté et j'ai suivi le mouvement de manière corporelle plutôt que d'engager le geste de passer ou tenir le balai. Selon Jade, cela a donné une belle figure à mon déplacement. (11 janvier 2012)<sup>55</sup>

Dès le premier atelier de travail, d'une durée de deux heures, j'ai ressenti des sensations physiques différentes et j'ai pris conscience d'une nouvelle corporéité. Par exemple, une chute en montant les escaliers du métro, en rentrant à la maison, m'a fait réaliser (suite à l'apprentissage) que je répartissais mal mon poids et m'a indiqué que je devais être prudente et faire attention dans l'intégration de ces manières différentes de mouvoir mon corps :

Suite à l'expérience vécue dans le métro, j'essayais de cerner les tensions, les abandons musculaires, etc. Je revisitais ma structure et j'observais comment je m'alignais. J'ai toutefois réalisé que je prenais vraiment conscience du vieillissement de mon corps. Cette observation m'est venue avec les essoufflements qui arrivaient plus rapidement que je l'imaginai. J'ai réalisé, par le corps, tout le travail physique qui peut être demandé aux danseurs lors d'une présentation. Je compare avec le tai-chi taoïste, où je peux passer plusieurs heures à exécuter les mouvements, tout en maintenant un travail cardiaque malgré la lenteur des mouvements. Je crois que la différence vient du fait que j'engageais ma structure musculaire dans de nouvelles façons de faire. (11 janvier 2012)

J'ai abordé les rencontres suivantes avec beaucoup d'anticipation, car il y avait une prise de conscience qui s'ajoutait à celle déjà inscrite dans mon corps. Je comprenais que la posture de la danse demande d'être encore plus alignée au niveau de l'ossature, comparativement au tai-chi. Il semble y avoir une opposition air-terre plus forte en danse, probablement pour laisser plus d'amplitude et d'aisance pour effectuer toutes sortes de mouvements qui impliquent différentes parties du corps, de toutes sortes de

---

<sup>55</sup> Toutes les citations du présent chapitre sont tirées de mes carnets de pratique, sauf mention contraire.

manières. Au tai-chi, il y a une routine qui se peaufine avec les années. Ce sont toujours les mêmes parties du corps qui sont en action. Le corps en mouvement s'immerge dans une sorte d'amplitude qui va dans toutes les directions et finit par s'incorporer à notre état d'esprit et à notre attitude face à ce qui nous entoure. L'ancrage me semble plus *fidèle* qu'en danse, car il se raffine à chaque exécution. La danse est multiple dans sa forme; son déplacement et l'ancrage changent donc avec chaque projet. C'est pourquoi j'observe que le lien terre-air est le noyau sur lequel les danseurs (ou Jade?) développent chacun des projets :

J'adore avoir à faire travailler mon corps d'une autre manière. Je suis à la fois surprise et enchantée. Surprise par la facilité avec laquelle je me sens en confiance dans cet apprentissage et enchantée de voir qu'il y a du travail à faire. Ces nouveaux mouvements auront une influence sur mes déplacements en performance. Il y a une prise de conscience corporelle nouvelle et profitable artistiquement. Je réalise tout le travail que les danseurs déploient sur scène. L'air simple et facile que certains danseurs dégagent dans l'exécution de leurs mouvements démontre tout le travail qu'ils abattent pour y arriver. (13 janvier 2012)

Parallèlement à ces temps de travail en studio, je poursuis mes ateliers intensifs en performance<sup>56</sup>. Dans un de ces ateliers, je tente à travers certains exercices performatifs de courte durée d'introduire quelques mouvements dansés. Je suis encore très intimidée. Par contre, dans le premier atelier qui a suivi mes premières explorations en studio, je suis allée plus loin que je ne l'avais jamais fait auparavant. Mes déplacements étaient teintés de cet exercice de marche effectué en compagnie de Jade. Je me suis ainsi placée dans une situation d'écoute qui émanait davantage du corps que de mon sentiment. Mon mouvement était plus corporel et kinesthésique,

---

<sup>56</sup> Ces ateliers sont offerts par le Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec (RAIQ), dont je suis membre. L'atelier dont je fais mention dans le texte a été dirigé par Sylvie Tourangeau, figure connue de la formation en art performance. Voir sa référence à la p. 86.

d'après les commentaires reçus par la suite. Les participants m'ont dit qu'ils avaient ressenti quelque chose de physique.

Au fil des rencontres, Jade me fait effectuer des exercices de plus en plus précis qui me demandent plus d'attention, d'observation et de compréhension de la structure corporelle engagée dans la réalisation du mouvement. Par ses consignes, je déploie moins d'effort dans l'exécution de certains mouvements. Par exemple, dans le cas du « sauté », elle me montre comment me propulser de façon à ce que je devienne beaucoup moins essoufflée. En m'observant, elle m'indique les points du corps à surveiller afin d'éviter des blessures, surtout dans les exercices de rotation. Elle partage également ses propres apprentissages de certaines méthodes que j'apprends à découvrir, comme les exercices de Bartenieff<sup>57</sup> :

J'observe que mon corps commence à saisir plus rapidement les consignes demandées. Il y a un enregistrement du code dansé qui se fait plus facilement que lors du premier atelier. Je crois que je serai plus en mesure de travailler vers quelque chose de plus personnel avec l'ajout des mouvements de déplacement. J'ai réalisé que si je saisis la structure et que j'aligne mes dynamiques corporelles, je serai plus en mesure d'exécuter les mouvements avec moins d'efforts musculaires et que ce sera plus exécuté par les alignements et les absorptions. Je peux affirmer que ma pratique du tai-chi taoïste facilite ma compréhension corporelle. Je suis capable de voir comment le corps de Jade

---

<sup>57</sup> « Irmgard BARTENIEFF (1900-1981). Danseuse, chorégraphe et pédagogue allemande. Élève de **R. \*Laban**, elle émigre à New York en 1936. Diplômée en kinésithérapie en 1943, elle se spécialise dans la rééducation des personnes atteintes de polyomyélite. Elle participe à la création du **Dance Notation Bureau** où elle enseigne la **Labanotation** et l'**\*effort shape**. En 1978, elle fonde à New York le **Laban-Bartenieff Institute of Movement Studies**. L'effort shape y est complété par sa technique corporelle personnelle: **Bartenieff Fundamentals (tm)**. À partir du cadre de l'analyse du mouvement de **Laban, Bartenieff** développe un entraînement permettant de mobiliser le corps dans sa totalité, de se construire dans un espace tridimensionnel. La pratique de séquences de mouvement sensibilise le corps à une gamme variée de qualités dynamiques. L'accent est mis sur le démarrage du mouvement, son intention spatiale, son cheminement dans le corps et le type d'énergie utilisée. Ce travail s'applique à des domaines variés comme la danse thérapie, l'analyse des styles de danse dans différentes cultures et peut être intégré dans certaines approches pédagogiques ou chorégraphiques de la danse. »  
<<http://www.larousse.fr/archives/danse/page/36>>

travaille. Je vois la musculature engagée et l'alignement qui est sollicité pour faire le mouvement. (25 janvier 2012)

Suite à des questionnements de ma part concernant les atouts que les exercices comme ceux de Bartenieff procurent aux danseurs, Jade m'explique que lorsque l'on comprend mieux le travail qui est fait et la manière dont les articulations travaillent, les mouvements peuvent être exécutés beaucoup plus longtemps avec moins de fatigue, car on apprend à ne pas engager des muscles ou articulations non nécessaires pour le mouvement. Par exemple, nous utilisons le lever de la jambe en position debout pour comprendre ce qui peut se passer quand on fait cet exercice. J'apprends que pendant que la jambe se lève, l'autre va chercher à s'enfoncer dans le sol. Je réalise que j'applique justement cette notion dans certains mouvements du tai-chi (sans que cela soit nommé ainsi), où je dois justement lever la jambe. Il y a une ouverture du bassin et une « assise » qui permet de faire ce mouvement sur une jambe tout en conservant l'équilibre. Jade me fait tout de même prendre conscience du travail précis à faire au niveau du dos et des épaules. Arrivées au bout d'une série de rencontres, elle croit que nous pouvons maintenant travailler un exercice chorégraphié. Je saisis rapidement sa méthode de travail. Il y a une démonstration, une exécution en duo pour transmettre la forme et ensuite une exécution en solo. Je réalise qu'il faut tout de même un certain temps de travail avant que tout ceci soit intégré. Jade m'enseigne comment m'approprier une forme démontrée, comment prendre mon aise pour laisser émerger un mouvement à l'intérieur d'une routine :

J'ai eu peine à croire le travail que je venais de faire! J'ai adoré apprendre une routine chorégraphiée. Il demeure toutefois ce sentiment d'imposture et beaucoup de gêne dans l'exécution du mouvement. Toutefois, je réalise combien cette recherche va me servir en performance. Jade me fait prendre conscience et m'invite à embrasser plus largement l'espace qui m'entoure. Je n'ai pas de misère à imaginer combien je serai en mesure de me laisser aller et d'offrir des projets qui seront de plus en plus affirmés sur le plan corporel à mesure que la session évoluera. (3 février 2012)

Pendant cette période, j'ai été invitée à réaliser une performance, *Résister à la nostalgie*, dans le cadre d'un événement en arts visuels. J'ai voulu profiter de cette invitation pour travailler le mouvement dans un objectif spécifique et un cadre de création structurée. Lors d'une séance de travail avec Jade, j'ai amené avec moi les objets utilisés pour cette performance, soit un extrait du *Voyage d'hiver* de Schubert, une paire de patins à lame et une valise. Ma question de travail avec Jade était de trouver une manière de danser avec mes patins. Nous avons commencé par voir ce qu'il était possible de faire en patins sur un plancher. Jade avait elle aussi ses patins aux pieds. Elle a tenté une improvisation à partir de la musique. Ensuite, ce fut mon tour. Je me suis exécutée. Dans la première tentative, Jade a observé que j'utilisais trop mes bras. Ces derniers masquaient un travail plus intérieur. Selon elle, ils déconcentraient le regard. Pour la deuxième exploration, elle m'a dirigée vers un travail plus orienté sur les pieds, les jambes et le tronc. Tout à coup, la posture de départ d'une patineuse artistique s'est présentée, posture que j'ai gardée pour la performance (voir photo p. 102). J'ai pris la pose et dès le départ de la musique, une grande nostalgie s'est emparée de moi et une présence connectée avec le bassin et le tronc m'a amenée vers des gestes plus subtils. On avait là une belle piste de travail. Pour le troisième essai, Jade m'a suggéré de ne pas suivre le rythme de la musique, mais de travailler plutôt en rupture et en opposition. J'ai de plus en plus conscience que la musique n'est pas un accord, mais plutôt un guide, une complice. Je dois apprendre à établir une communication plutôt que de me laisser emporter par le tempo :

Je sors extrêmement grandie et rassurée de cette séance avec Jade. Je dirais que l'observation principale est que l'on ne s'improvise surtout pas danseuse. J'ai, avec cet échange et cette répétition avec elle, la confirmation que la danse possède ses propres codes. Le corps doit tenir compte de l'essentiel à communiquer. Le superflu est vite repéré. L'autre chose, je réalise que le tai-chi me donne une énorme assurance pour bouger. Pas évident de danser sur des patins. Mon corps est solide et en confiance. (8 février 2012)

Suite à l'exploration dans le but de réaliser ma performance avec les patins, Jade et moi avons discuté du rapport entre la danse et la musique et de la manière dont ces arts peuvent être à la fois complémentaires et non nécessaires l'un pour l'autre, selon les projets. On constate aussi comment mon bagage corporel, acquis grâce au tai-chi taoïste, me sert et confirme que cette conscience corporelle et cette compréhension anatomique me servent véritablement à saisir les mouvements d'exploration qu'elle me propose.

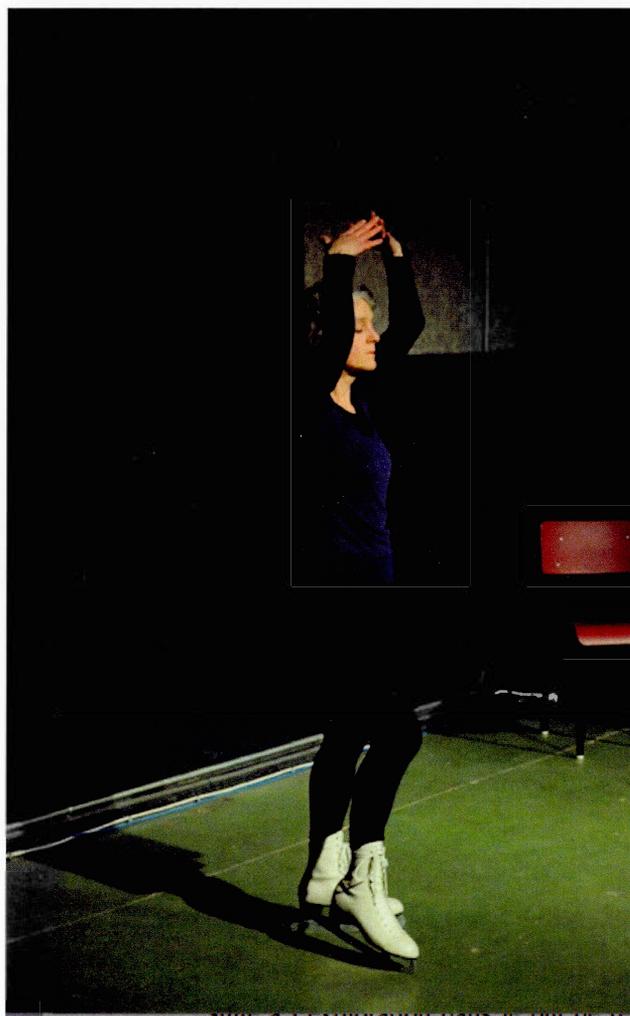


Figure 1 *Résister à la nostalgie*, Espace Blanc, Caravansérail, Rimouski, 2012. Photo : Steve Leroux,

Lors de ma dernière rencontre avec Jade à la fin du mois de février, un élément nouveau est venu s'ajouter à la séance. Deux jours auparavant, une perte auditive avait sévèrement affecté mon audition. Mon ouïe était totalement disparue dans mon oreille gauche. Étant déjà malentendante, cette affection soudaine m'a troublée et a profondément dérangé ma manière d'occuper l'espace. Nous avons convenu de travailler avec de la musique pour notre dernière rencontre, et j'étais donc aux prises avec un étrange sentiment. J'étais fébrile, émotive, avec un niveau élevé d'inquiétudes. Nous avons débuté par une séance de réchauffement. Par la suite, Jade a pris le contrôle de la rencontre en m'amenant dans différents états de danse selon la musique choisie. J'improvisais, mais j'étais perdue. J'entendais la musique de très loin et je travaillais à partir de la mémoire sensorielle. Je connaissais les sensations que la musique laissait chez moi, car les choix musicaux avaient été faits à l'avance et ceux-ci émanaient de ma propre discographie :

Comme dernier exercice, Jade me demande de me laisser aller dans le mouvement. Il y a une musique. Je sais qu'elle joue, mais je l'entends de très loin. À mesure que je bouge, Jade vient toucher une partie de mon corps qui sera la partie en action dans le mouvement. Je trouve cet exercice très libérateur. Je me laisse aller sans contrainte dans tout mon abandon. Ce sera une belle conclusion, car cela me donne un bel outil de travail en solo. (29 février 2012)

### 7.2.3 Les forces de l'inattendu

Pour la seconde partie de l'atelier de création, j'ai exploré la chorégraphie. Dès le départ, une bonne synergie s'est installée entre la chorégraphe Catherine Gaudet et moi. J'ai été séduite par sa manière d'aborder notre travail. Elle m'a posé une question et m'a demandé de lui répondre par un geste. Comme je venais de perdre

complètement l'ouïe dans mon oreille gauche, cette expérience a été le point de départ et a guidé le reste de notre collaboration.

Dès le départ, je découvre une manière toute nouvelle de créer. Je suis à la fois participante et spectatrice. J'observe comment travaille Catherine. Je la vois construire gestuellement à partir de mes propositions. Je sens, dès les premières minutes, que j'entre dans un espace de création similaire à ce que je connais, là où l'intuitif s'installe d'abord. C'est plutôt le médium que je découvre. On s'assoit une en face de l'autre. Elle m'interroge et me guide vers une réponse gestuelle. Elle s'inspire de ce que je lui offre en retour. C'est une belle manière de faire connaissance. Ce que je vis dans mon corps devient une source d'inspiration pour elle. Ce qui me frappe dès les premières minutes, c'est de devoir laisser tomber ma propre manière de créer. Habituellement, je suis « seul maître à bord ». Je suis maintenant sous la direction d'une personne, une chorégraphe :

Première rencontre de travail avec Catherine. Bonheur est le mot qui me vient à l'esprit. Elle prend le contrôle de la situation et me guide. Ça me fait du bien de m'abandonner à ses propositions. Elle me demande de lui indiquer par des gestes comment je me sens quand je pense à mon oreille et à celle qui prend le relais. Elle oriente des gestes et crée une structure qu'elle me demandera de répéter plusieurs fois en variant la consigne. J'aime beaucoup sa manière de fonctionner. J'ai hâte à la deuxième rencontre. (9 mars 2012)

Depuis le début de l'Atelier de recherche-crédation I, j'avais installé un horaire de travail partagé entre mes rencontres en collaboration et mon travail en solo. Le mercredi, j'explorais avec la collaboratrice et le vendredi suivant, je pratiquais seule en studio à partir de la séance du mercredi. Donc, le vendredi suivant ma toute première rencontre avec Catherine, j'ai travaillé à partir du matériel corporel développé par elle. Je me souviens avoir eu l'impression que son exercice me plaçait de manière crue dans ce que j'étais en train de vivre par rapport à la perte auditive :

« On dirait que quand je plonge dans ce que je vis, je mesure encore plus l'abîme dans lequel je suis en train de tomber. » (14 mars 2012)

Mon carnet de pratique s'est modifié entre les collaborations avec Jade et celles avec Catherine. Les quelques notes prises lors des rencontres avec Catherine sont plutôt des mots, des associations et des réflexions touchant davantage mon monde intérieur que ma corporéité ou l'apprentissage de mouvements spécifiques. Toutefois, je considère les mots écrits comme des gestes et des postures au même titre que ceux déployés physiquement pendant les séances de la collaboration précédentes, car ceux-ci font partie intégrante de la démarche illustrant cette collaboration entre Catherine et moi.

Voici un exemple tiré de mon carnet :

<b>Corps</b>	<b>Esprit</b>	<b>Créativité</b>
blessure	fondation	nécessité
rapport à l'autre	nécessité	calme
rapport à soi	force	baume
force	méditation	prise en charge
énergie	ancrage	ancrage
tai-chi	guide	confiance
assurance		mouvement



Figure 2



Figure 3



Figure 4

Figures 2 à 4 Captures d'écran, 9 mars 2012, tirées de la première rencontre de travail avec Catherine Gaudet

L'exploration avec Catherine me transporte dans un univers qui est à la fois semblable à la performance, par le côté intuitif, et différent, par la répétition des mêmes gestes d'une séance à l'autre. J'apprends à déployer, à préciser et par le fait même à raffiner davantage la chorégraphie que Catherine met en place à partir de ce que je lui offre. Par contre, lorsque je retourne dans les pratiques en solo, la réalité physique me rattrape et la performeuse que je suis reprend sa place :

Il s'ajoute des choses plus performatives liées à l'instant présent où je suis totalement écoeürée et désemparée devant la persistance de ces acouphènes et du non-changement de ma situation. (21 mars 2012)

L'événement personnel vécu dans mon corps pendant cette période a changé ma manière de travailler. J'étais davantage dans la réflexion. La tenue d'un carnet de pratique m'était moins pertinente à ce moment-là. Je garde peu de notes écrites de ces ateliers. J'ai davantage essayé de comprendre le travail effectué avec Catherine en faisant plus de lectures théoriques. Entre mars et mai 2012, nous avons eu huit rencontres de 2 à 4 heures. Lors de chacune, nous avons travaillé la création d'une chorégraphie d'une trentaine de minutes. J'ai appris à répéter le même geste, à me l'approprier à partir d'une démonstration de la chorégraphe qui, à mesure que les semaines avançaient, structurait de plus en plus sa création vers une histoire. Elle puisait son inspiration dans ce que je vivais semaine après semaine. Les sources principales qu'elle a retenues pour la création sont les mots clés (écrits plus haut), un poème que j'ai écrit (ci-dessous) et une musique entendue deux jours avant ma perte auditive<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Le *Requiem* de Mozart entendu en concert à l'OSM.

**Premier poème***Danser dans un simili-silence**Bouger sur du faux-bruit**Percevoir le son intérieur**Comment danser maintenant?**La musique est inutile**Je la connais**Et ce que j'entends, ce n'est plus de la musique**C'est un souvenir de musique**Étrange d'imaginer que le Requiem de Mozart**Pourrait être mon dernier concert à vie!!!**C'est à la fois tragique et magnifique**Il faut le recevoir comme un privilège**D'avoir fini sa vie sonore sur un tel morceau**Alors, si ce n'est pas la fin**Le Requiem prendra un tout autre sens ici**Il deviendra le morceau qui aurait pu être le dernier*

Lors de nos dernières séances, juste avant de présenter le résultat de cette collaboration, Catherine travaillait avec le *Requiem* de Mozart. Je ne l'entendais pas, mais elle s'intéressait au souvenir que cette musique me faisait vivre. Autant la beauté de la musique que l'histoire personnelle que je vivais avec elle étaient un élément d'échange entre nous pour développer sa chorégraphie. Plus j'avancais, plus la performeuse s'effaçait afin d'incorporer la gestuelle et les déplacements et ainsi progresser dans la chorégraphie et l'histoire que Catherine créait à partir de ma propre aventure. L'histoire était séparée en tableaux bien délimités. Pendant nos rencontres de travail, nous donnions à chacun de ces tableaux un nom, comme chat en colère,

transition, nuage, parle à quelqu'un, etc. À chaque rencontre, Catherine ajoutait des routines, que je m'appropriais dans mes pratiques en solo.

J'ai conclu cet atelier de recherche par la présentation intimiste d'une création intitulée *Bouger sur du faux-bruit*, une danse-performance d'une trentaine de minutes. Parfois, en répétition, je pouvais l'allonger presque à quarante minutes. Me retrouver devant un public pour la présentation de cette danse-performance a été une étape importante. Ma pudeur à bouger avec des gestes dansés explique la différence dans la durée. Plus j'avançais dans la démarche, plus je prenais conscience de l'intérieur de tout ce travail du corps dans la danse. Je me suis plongée dans cet atelier en sachant que je possédais certains outils qui me permettraient de profiter des enseignements de mes deux collaboratrices : une conscience corporelle développée par la pratique intensive du tai-chi, mais aussi une aisance naturelle à bouger et à faire travailler le corps. Cet atelier m'a toutefois mise de plein fouet dans une réalité bien claire : je n'avais plus vingt ans. Il y avait des gestes qui demandaient une certaine souplesse (que je n'avais plus) et il était clair pour moi qu'avec des années en moins, il m'aurait été assez facile de les exécuter.

L'objectif de cet atelier était de m'imprégner de cet univers par la pratique afin de saisir ce qui fait la danse. Le caractère inattendu de ma perte auditive a orienté ce projet vers une direction imprévue. La perte auditive a fait en sorte que ce travail sur la corporéité s'est construit sur des éléments bien réels. Par exemple, le geste de départ demandé par Catherine contenait un monde en soi, celui où j'entendais et qui contenait une multitude de souvenirs. Cette recherche du son perdu était vécue véritablement. Une question, un geste spontané et une construction gestuelle se sont déployés dans l'espace. J'y ai retenu une manière de faire, d'aller à la source d'un geste.

#### 7.2.4 *Abécédaire du corps dansant : V- Vieillessement*

Au printemps 2012, je suis invitée par ma directrice de recherche, Andrée Martin, à participer à un de ses projets de recherche-création autour de l'*Abécédaire du corps dansant*. Cette fois-ci, elle explore la lettre « V » pour « Vieillessement ». Seule performeuse dans un groupe de danseuses et de chorégraphes, je suis plusieurs fois mise en situation de reconnaître et d'affirmer la performeuse que je suis. C'est à travers ce projet que je comprends réellement que je travaille avec le contexte. Plus précisément, je découvre que j'interagis avec le réel, dans le sens où c'est justement dans la *praxis*, dans l'instant présent, que se révèle ce qui est observé. Dans *V-Vieillessement*, j'ai eu à apprivoiser le geste et le déplacement répétitifs en compagnie d'autres artistes. Le projet de l'*Abécédaire* m'a permis de vivre autrement la performance et, par le fait même, de progresser dans ma propre pratique.

Exactement comme pour le projet pr c dent avec Catherine Gaudet, les notes prises pendant les séances de travail sont surtout composées de mots-clés. Avec le recul, je réalise que chacun de ces mots peut être similaire à une note écrite sur une partition de musique. Le sens ne change pas, mais la manière de les jouer varie selon notre état intérieur. Les notes prises durant ce projet sont donc celles d'une performeuse qui tente de saisir une manière de travailler, re-travailler et re-re-travailler les mêmes gestes. Durant deux mois, entre mai et juin 2012, deux fois par semaine, je suis plongée dans un projet où tout est à découvrir pour moi. Je suis impliquée dans la création d'une chorégraphie en compagnie d'une équipe qui a son monde et ses codes de fonctionnement. Habit e   créer *in situ*, je dois apprendre à me défaire de certaines habitudes de travail en création. Par exemple, en performance, je ne répète pas, car je ne sais pas ce qui peut advenir. Tout dépend du lieu, du public et de mon attitude le jour d'une performance. Je prépare une structure, un alignement, un

objectif de partage, mais tout peut changer en cours de route. Les préparatifs qui précèdent une performance sont de l'ordre du lieu (où je me placerai lorsque je commencerai) ou encore de la disposition de mes objets en prévision de leur utilisation. Je visite le lieu à l'avance, lorsque je le peux. Sinon, j'adore plonger dans le vide et ce n'est que quelques minutes avant de commencer que je me fais un portrait de la mise en place; la suite est la conséquence de ce qui se passe dans l'instant présent. Dans le projet de l'*Abécédaire*, pendant les séances, seule en studio avec Andrée, je travaille sur des exercices dirigés dans le but d'aller de plus en plus profondément dans un travail corporel. Ensuite, dans d'autres séances, je suis amenée à travailler avec des consignes plus précises en lien avec le développement d'une chorégraphie en processus d'élaboration. Durant ces périodes, elle me fait travailler en duo avec Jade Marquis, qui participe également à *V- Vieillessement*.

Durant les rencontres en solo, il m'a fallu apprendre et découvrir comment travailler encore et encore le même geste. Dans une des premières consignes reçues, j'ai eu à écrire un texte de réflexions sur le vieillissement et sur ce qu'il suscitait chez moi. Ensuite, lors des toutes premières rencontres de travail, j'ai eu à me placer dans un endroit précis du studio et à réagir corporellement à ce mot et à cette consigne sur mon rapport au vieillissement. C'est ainsi qu'une routine gestuelle s'est mise en place. Une structure s'est installée dans mon corps et ensuite dans ma tête. Suite aux conversations qui suivaient les séances de travail, nous sommes arrivées à cerner certaines étapes et à nommer des tableaux. Ensuite, chacun de ces tableaux était étroitement lié à une gestuelle précise. Au départ, cette gestuelle variait beaucoup d'une fois à l'autre, mais au fur et à mesure que je répétais, j'approfondissais les gestes que je faisais. Dans mon carnet, j'ai noté ceci :

- 1- Chercher avec les mains : effleurer le visage – suivre le sillon des veines sur les mains – chercher autour, chercher l'aura, etc.

- 2- Bruits du corps : nage – danse – course – mouvements de travail. Silence du corps : arrêts improbables – arrêts directs
- 3- Petites douleurs : spasmes du corps – choses sournoises
- 4- Vieillir : chanter le vieillir
- 5- Déséquilibre : corps qui balance jusqu'au déséquilibre – arrêt en déséquilibre – arrière – côté
- 6- Parler seule; bribes en silence – un mot plus fort – sans sens
- 7- Tremblement : arrivée subtile – faire des petits gestes
- Aveugle : en douceur

Chacun de ces tableaux était travaillé de manière très corporelle. Il n'y avait pas vraiment de discussion sur les raisons qui faisaient venir ces gestes. Ceux-ci émanaient davantage d'un travail du corps en mouvement. Les mouvements et déplacements posés étaient tributaires de souvenirs incorporés. Par exemple, je me plongeais dans un souvenir d'enfance, où je dansais avec M. Robert à la salle paroissiale de mon village. Ma gestuelle émanait du corps et non du sens que ce souvenir pouvait revêtir. Lorsqu'elle a mis en place mon rôle dans la chorégraphie, Andrée m'a aidée à travailler des routines d'échauffement et d'exploration à effectuer dans mes séances en solo. Elle m'a initiée à l'exécution d'exercices précis qui engageaient mon corps dans un mouvement orienté par une consigne. Par exemple, avoir une partie du corps hors contrôle, doux-rude, spirale, souffle profond, etc. J'ai également appris ce qu'est la sphère kinésique ou la kinésphère<sup>59</sup>. J'ai appris à

---

<sup>59</sup> Voici une définition tirée du mémoire de maîtrise de Myriam Tremblay, qui s'intéresse aux concepts de la kinésphère et de la dynamosphère en danse contemporaine : « La kinésphère est l'espace délimité par l'extension plus ou moins complète des bras et des jambes, ce qui crée différentes grandeurs de kinésphère, dans toutes les directions, sans déplacement du point de support. Laban distingue l'espace personnel de l'espace général et infini. Il écrit : « Outside the kinesphere lies the rest of space, which can be approached only by stepping away from the stance. When we move out of the limits of our original. » Pour plus de détails à ce sujet, veuillez consulter le mémoire sur le site suivant : <http://www.archipel.uqam.ca/1346/1/M10134.pdf> et LABAN, R. (2003) *Espace dynamique*. Traduit de l'anglais par Élisabeth Schwartz-Rémy, Bruxelles, Contredanse, coll. Nouvelles de danse, (p. 71).

comprendre l'espace, comment je l'investis; à travailler mon regard; à aller davantage vers l'extérieur plutôt que de rester dans mon espace intérieur. Cette dernière observation était très pertinente, surtout lorsque sont arrivées les répétitions en compagnie des danseuses sur la scène. J'ai eu à apprendre à établir un contact kinesthésique avec mes partenaires de projet. Nous sommes entrées en salle et pendant deux semaines, nous avons mis en commun nos partitions. Il y avait trois personnages sur scène. Trois générations de femmes. Mon rôle était en mouvement, mais j'étais surtout un témoin de ce qui se passait sur scène. J'étais une performeuse en action présente et active dans un espace dansant.

### 7.3 Terrain de la recherche-crédation

#### 7.3.1 Atelier de création II – Échos de l'entre-deux

Du mois de janvier au mois de mai 2014, pendant une période intensive de travail en studio de création, j'ai consigné des réflexions, des observations, des citations et des petits poèmes. C'est avec un pur bonheur que j'ai également renoué avec le dessin, un médium que je n'avais pas touché depuis les trois années précédentes. Ces croquis ont donné un sens inspirant à la démarche gestuelle. Je réalise que le fait d'allier tous ces éléments dans un même projet alimente l'artiste que je suis. Je suis véritablement interdisciplinaire. Ce mélange des disciplines m'est nécessaire pour relater l'amplitude de ce qui m'habite.

Ce chapitre s'enrichit, en plus des photos, de croquis et de petites poésies. Tous sont intrinsèques à la démarche gestuelle. Les mois de travail ont été extrêmement créatifs.

Chaque semaine, les jeudis et les vendredis, aux mêmes heures, je me suis dévouée à développer un personnage, en moi, un personnage qui ne demande qu'à vivre et danser. Qui est-elle, cette Danseuse Utopique? Qu'est-ce qui la fait bouger? Que veut-elle partager?

### **23 janvier 2014**

*Par quoi commencer<sup>60</sup>?*

*Comment fait-on ça, une chorégraphie?*

*Une première séance de travail dans un studio isolé du sous-sol du Pavillon de la danse me révèle que je me sens bien dans ce genre de lieu. Je me sens comme dans un cocon.*

*— L'espace est important pour moi.*

*— L'isolement physique l'est aussi.*

*Mots clés du matin : Murmures du corps*

*Pistes de travail : Trouver une phrase, une gestuelle.*

*Ma faiblesse : Mon déplacement.*

*Question du jour : Pourquoi je me déplace dans l'espace?*

### **30 janvier 2014**

*Ce matin, j'ai des oiseaux en tête. Je dois trouver le moyen de me les mettre dans le corps. Mes épaules meurtries sont semblables à leurs ailes. Il suffit qu'une seule cesse de fonctionner pour que les oiseaux deviennent vulnérables.*

*Mes épaules me font mal. Je suis moins fonctionnelle. Je suis fragilisée.*

*Je deviens un oiseau blessé.*

---

<sup>60</sup> Lorsque les phrases sont en italique, elles proviennent de mon carnet de pratique.



Figure 5 *L'oiseau blessé* – Capture d'écran du 30 janvier

À mon troisième jour de studio, je me suis filmée. C'est en regardant la vidéo par la suite que j'ai aimé la gestuelle que je faisais. Cette analogie avec l'oiseau m'a ancrée. J'ai saisi cet animal comme une bouée de sauvetage en ce début d'atelier où je me sentais totalement prise au dépourvu, laissée à moi-même. J'avais un élément avec lequel je pouvais explorer une gestuelle. La douleur aigüe<sup>61</sup> dans mon épaule droite faisait en sorte que je trouvais inspirant de travailler avec une certaine fragilité. Puisque je ne suis pas une *vraie* danseuse, je ne ressentais pas cette frustration de ne pas pouvoir bouger parfaitement. Au contraire, mon corps blessé m'ancrait dans une réalité et une vulnérabilité qui rendaient ma gestuelle plus vraie, comme un lien réel avec la vie.

---

<sup>61</sup> Des rénovations, des travaux de plâtrage et de peinture pendant plusieurs semaines ont entraîné des blessures importantes dans l'articulation de mon épaule droite. Je devais faire très attention lorsque je mettais mes vêtements, par exemple. Un mouvement particulier de rotation de l'épaule était impossible à réaliser. J'ai mis plusieurs mois avant de me rétablir complètement.

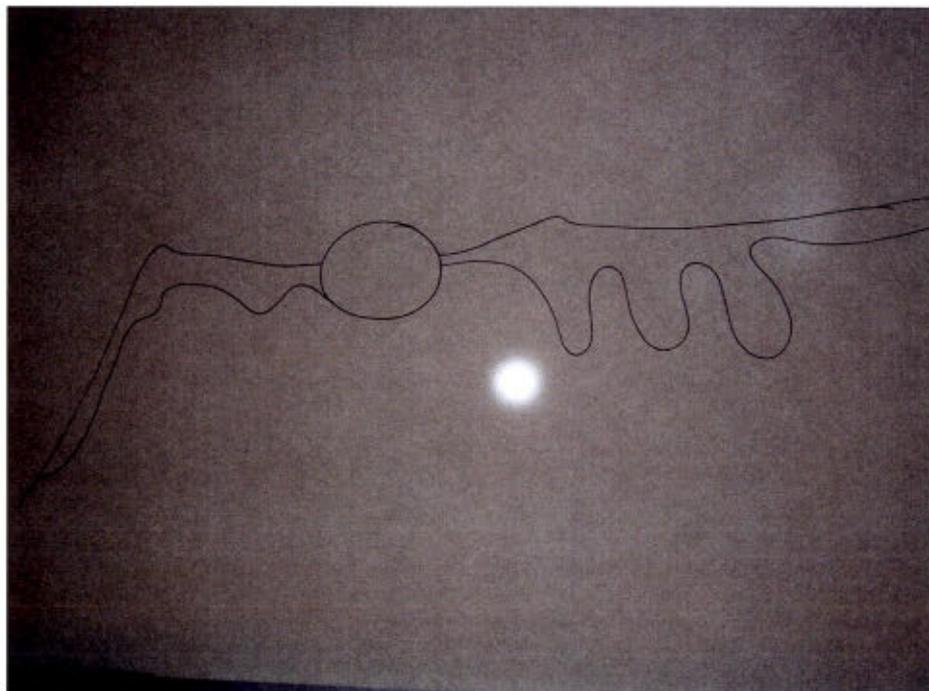


Figure 6 Premier dessin de l'oiseau

Parfois une chorégraphie s'engage sur un seul geste, répété, amplifié, soumis à variation, à distorsion, etc. Même si le « sujet » (au sens de thème) de la pièce s'oriente tout à fait vers autre chose, ce geste initial demeurera peut-être jusqu'au bout la thématique fondatrice, secrète. (Louppe, 1997, p. 279)

Avec le recul, je réalise que cette citation de Louppe raconte exactement l'influence que l'oiseau a eue dans ma démarche d'atelier. Cette gestuelle des bras ailés (je la nomme comme ça) est restée présente tout au long de ma recherche-crédation. Elle a parfois été plus apparente, clairement montrée ou plus subtilement inscrite dans ma corporéité.

Une méthode de travail s'est installée d'elle-même tout au long des mois qui ont suivi. Je débutais par une période de réchauffement avec mes routines de tai-chi taoïste, qui durent en moyenne 45 minutes. Ensuite, je m'installais pour une méditation (souvent

assise au centre du studio) d'environ 15 à 20 minutes. Après, j'allais directement au tableau blanc et je dessinais sur le vif et de façon très intuitive ce qui se présentait dans l'instant. Un jour, des mots se sont ajoutés. Par la suite, je m'installais au centre du studio, je plaçais ma caméra et j'expérimentais des gestes, des mouvements, souvent d'une durée de 10 minutes. Parfois, des croquis et des gestes à explorer davantage émergeaient de ces visionnements.



Figure 7 Deuxième dessin de l'oiseau

**31 janvier 2014**

*Aujourd'hui, j'ai une piste de travail avec laquelle je me sens à l'aise. J'ai apporté mon triangle sonore. On verra ce que ça donne.*

*Douleur physique. Modification du rythme. Altération gestuelle. Émergence d'un mouvement... autre. Passage à vide et impression de passer à côté du temps alloué.*

*Épaule souffrante. Aile blessée. Violoncelle contemporain. Rupture de ton. Déambulation.*

Dans mon carnet de pratique, j'ai noté cette citation qu'Anton Ehrenzweig a écrit dans *L'ordre caché de l'art* (1982) « Il faut résister à l'attraction esthétique d'un détail heureux obtenu trop tôt. Éviter de polir à l'infini. » C'est exactement ce qui est arrivé avec l'image de l'oiseau. J'ai réalisé à un certain moment que je ne devais pas me concentrer sur cette gestuelle de manière trop soutenue. Je dénaturais en quelque sorte ce qui l'avait provoquée. Au fil des ateliers, ayant de moins en moins mal à l'épaule, il ne fallait pas que je tombe dans la représentation. Je me suis ainsi obligée à ne plus y travailler pendant un certain temps.

#### **4 février 2014**

*Je tente de trouver une deuxième figure aussi forte que l'oiseau. Le travail du corps se place. J'ai trouvé un pas, des pas. Je dessine de plus en plus.*

*Quel est ce lien entre le dessin et la danse?*

*Dessiner, c'est du mouvement sur papier. Danser, c'est du mouvement dans le corps.*

*Danser, c'est du mouvement dans l'espace.*

#### **6 février 2014**

Je médite 20 minutes. Sur le croquis les pieds se dessinent. Ils se sont imposés.

*pieds = racines*

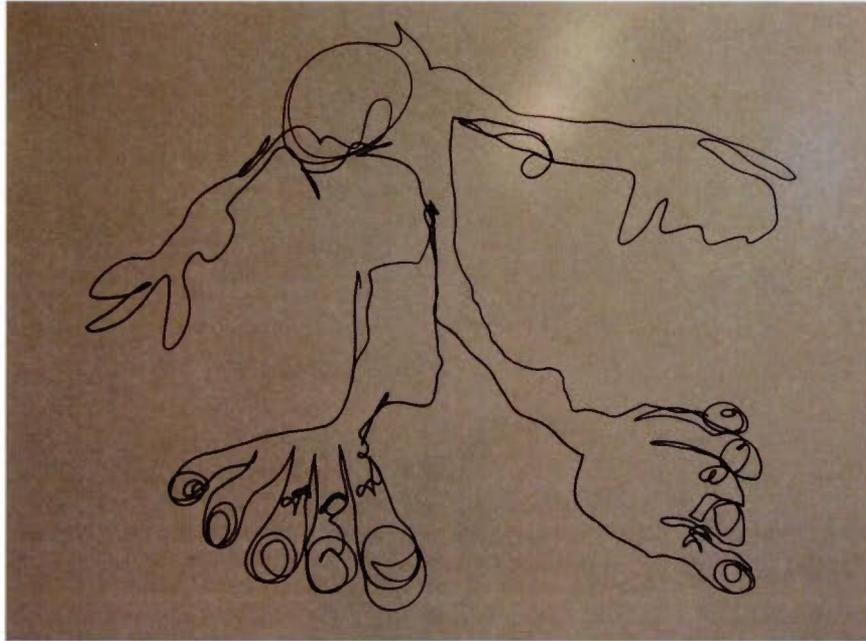


Figure 8 pieds = racines

*Focus sur la mémoire. Dans le studio, j'ai laissé monter une espèce de course. Elle avait probablement pour origine tout ce que j'ai marché et voyagé. Je pense que mettre l'accent sur la terre est probablement, en ce moment, plus payant que de travailler dans l'aérien. Je suis plus réceptive corporellement parlant lorsque je travaille avec les pieds. Mes pieds sont larges, massifs et ils supportent mes déplacements.*

*À ce jour, j'ai accumulé... aile blessée, nez qui fouine, mouvements rapides de tête, bras qui volent, rupture de rythme, course.*

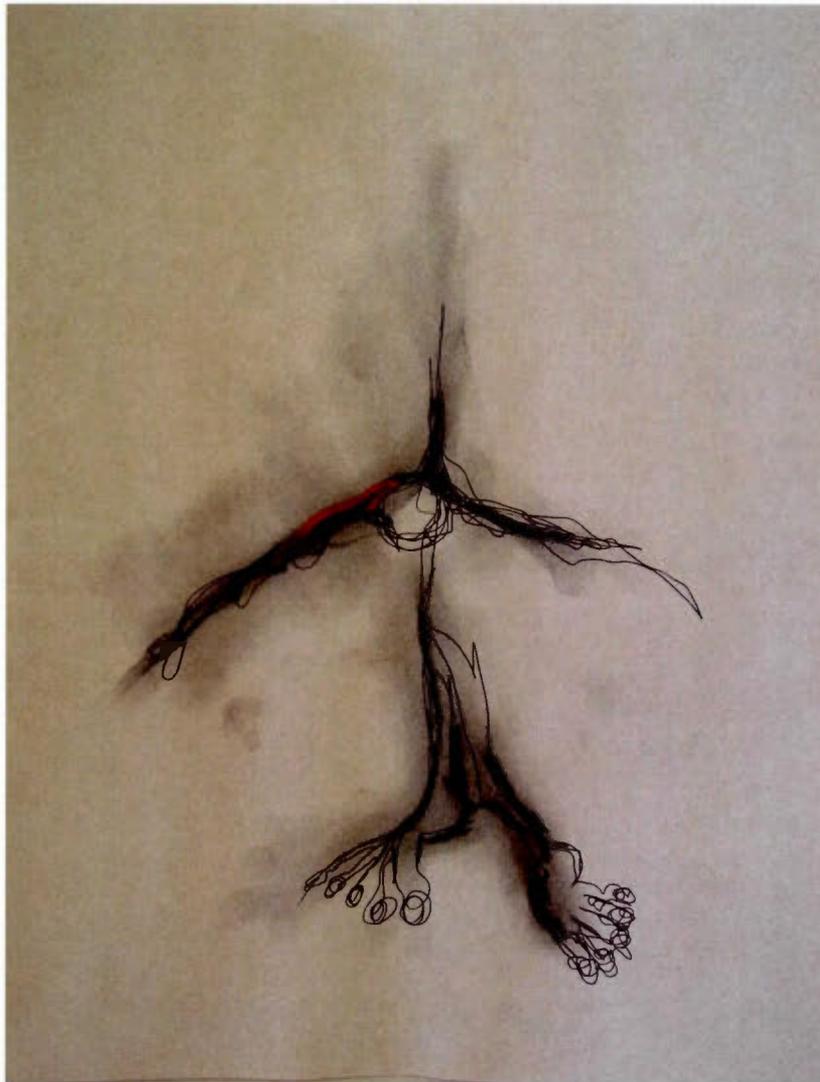


Figure 9 Partir en oiseau

*Partir en oiseau. Avoir une image colorée.*

*Attraper le spectateur. Le réconforter et tranquillement laisser le mélange des expériences s'installer.*

Note de lecture : « [...] la danse n'est pas un langage. » (Gil, 2000, p. 35)

Je m'accroche à cette petite phrase de l'auteur Jose Gil qui, avec son analyse du travail de Cunningham, entre autres, me sert de référence afin que je puisse me dire à moi-même que la danse, c'est aussi ça. Cette sensation d'imposture, d'amateurisme (surtout!) teinte mon parcours, ma démarche et ma recherche dans l'univers de la danse. J'ai toujours cette impression de faire des gestes qui seront tellement maladroits que cela en deviendra presque gênant pour ceux qui me regarderont. Je m'appuie donc sur mon expérience de la conscience du corps issue du tai-chi pour faire confiance à ces mouvements qui apparaissent au fil de mes expérimentations gestuelles. Je ne cherche pas à dire quelque chose, mais plutôt à partager un plaisir, un désir de mouvements.

D'après mes archives vidéographiques, j'ai exploré, durant trois séances (les 6, 13 et 14 février), la gestuelle en m'accompagnant d'une musique enregistrée<sup>62</sup>. Celle que j'avais choisie est *Speigel im Speigel* d'Arvo Pärt, pour violoncelle et piano. J'avais choisi cette pièce parce que ces instruments m'interpellent dans ma corporéité et que le rythme lent et progressif de la pièce ajoutait une charge pulsionnelle inspirante. Lorsque j'observe les vidéos, je vois une artiste qui cherche à bouger et à se laisser inspirer par ce qu'elle entend. Dans la première séance, je bouge beaucoup et je me déplace dans plusieurs directions. Je n'aime pas ce que je vois. Je sais que je tente de faire de la danse. Le texte de Gil était approprié pour moi à cette époque, car j'étais en pleine exploration d'une manière de faire de la danse. Étant seule et ayant de la difficulté à savoir quoi faire, je m'inspirais de certains auteurs pour comprendre par moi-même : « Qu'est-ce qu'expérimenter, "essayer"? C'est arriver à un tel point de "coordinations physiques" que l'"énergie" passe "naturellement". Cunningham (1952) » (Gil, 2000, p. 58)

---

<sup>62</sup> Je rappelle que j'avais retrouvé l'ouïe au moment de ce second atelier de recherche-crédation.

**13 février 2014**

*Je dois être attentive à certains signaux. Intuition gestuelle. J'essaie de trop vouloir dire quelque chose. Je dois m'inspirer de Paxton, Cunningham. Aller à la non-danse. Je dois puiser dans ma mémoire corporelle et non dans celle de l'émotion.*

*MOTION – NO EMOTION!!*

Alwin Nikolais, le grand champion de l'abstraction, nous l'explique : d'abord se débarrasser du parasitage artistique qui favorise l'anecdote, « ...les maniérismes, les tics, les gestes trop symboliques, l'interprétation trop égocentrique, dramatique ou « mystique », la « pantomime », développe Marc Lawton, avant de rappeler la devise du maître (35) : Motion (c'est-à-dire qualité d'être dans le mouvement) no emotion (c'est-à-dire compenser l'absence de vécu du mouvement par un simple « registre » affectif identifié ailleurs). (Louppe, 1997, p. 273)

De retour en studio le 14 février, je refais l'expérience avec la musique et cette fois-ci, je tente d'être plus à l'écoute du mouvement intérieur. Je garde en tête mes citations écrites dans mon carnet la veille et en particulier « *Motion – No Emotion* ». Je refais l'exercice avec, cette fois-ci, l'idée de bouger moins et de prendre le temps avant de poser un geste. Au visionnement, contrairement à la vidéo tournée la veille, j'aime ce que je vois. Je prends mon temps et je n'hésite pas à refaire la même gestuelle plusieurs fois. J'essaie de créer ce que l'on appelle en danse un phrasé, un peu à l'image de la musique où il y a un motif musical qui revient sans cesse. Toutefois, j'ai écrit ceci dans mon carnet :

*Aujourd'hui, c'est une mauvaise journée. Je doute, doute, doute de mes capacités de création. JE N'AI RIEN À DIRE!!!!!! Je ne sais pas de quoi je veux parler. Je n'ai pas de thème. Je ne sens rien. J'ai l'impression d'être un zombie de la création.*

Je me souviens de cette journée. Aujourd'hui, avec le recul, je sais que j'étais dans l'apparence de ne rien faire. Je tentais de me trouver une musique qui alimenterait ma création. Je ne pouvais concevoir cette idée de présenter un projet de recherche gestuelle sans un fond sonore pour l'accompagner. Je me disais que cela serait difficile pour les gens de regarder pendant au minimum une demi-heure une artiste dansant dans le silence. Surtout, si cette artiste n'est pas une danseuse. C'est à ce moment que j'ai réalisé que je tentais de me fractionner entre la danse et la performance.

*Peut-être que c'est une erreur d'être avec la danse? Peut-être que je dois retourner en performance? Travailler avec les perceptions et les sensations. J'ai l'impression que je me suis éloignée de ma création.*

Je perdais confiance en mon intuition. C'est à partir de ce jour-là que j'ai commencé à dire que je travaillais dans une « craque », dans un entre-deux. C'est à la fois stimulant et insécurisant : stimulant parce que tout est possible sans les codes affiliés à une discipline par laquelle on cherche à se réinventer; insécurisant parce que s'inventer de nouvelles manières de faire qui pourront s'inscrire à la fois dans la performance et la danse demande une très grande confiance en son travail et... beaucoup de travail. Je me suis donc mise à réfléchir sur mes expériences antérieures, mais surtout sur ce qui avait fait naître la Chanteuse Utopique<sup>63</sup>. Je suis retournée aux

---

<sup>63</sup> Au début des années 2000, j'ai amorcé une recherche sur les univers du silence et du bruit par un travail soutenu de la voix avec la soprano Carmen Léger à Gaspé (2003-2005) et le ténor Claude-Robin Pelletier à Rimouski (2007-2009). En parallèle, je participais à divers ateliers ici et à Marseille avec l'artiste sonore Natasha Muslera (2007). Avec mon alter ego, la Chanteuse Utopique, j'ai créé des projets de performance vocale et de poésie sonore en solo, mais aussi en compagnie de musiciens au sein du Collectif Tour de Bras de Rimouski (2007-2008). J'ai réalisé avec le musicien-performeur franco-suisse Nicolas Gerber à Marseille (2008) et à Genève (2009) deux performances longue durée (neuf heures) à partir des sonorités des villes où nous avons déambulé. Lors des Rencontres de musiques spontanées de Rimouski (2008), j'ai réalisé en duo une improvisation voix et danse. L'amorce de cette démarche sur la voix provient de ma malentendance et de ce désir de vouloir chanter malgré ce handicap. Toute ma recherche avait comme objectif de trouver ma voix. Le présent travail

sources, aux éléments déclencheurs de cette période de création qui s'était échelonnée sur près d'une dizaine d'années. J'étais dans le désir de faire et je misais surtout sur ce que je pouvais offrir comme expérience à partager. J'étais une intuitive. Je me devais donc de retourner à ce que Céline Roux (2007) nomme l'attitude performative<sup>64</sup> :

### **21 février 2014**

Ce jour-là, je suis arrivée en studio avec une citation lue la veille : « Le propos, dans certaines pratiques, peut être de n'en (sic) pas avoir. » (Loupe, 1997, p. 257)

Quel effet cette phrase percutante a eu à cette période de ma recherche en atelier!

*Ça me soulage, me reconforte, me réconcilie avec ma recherche-crédation. On dirait que le fait de travailler dans une espèce d'entre-deux me donne le vertige. Je ne me sens plus comme une performeuse et encore moins comme une danseuse. En plus, j'ai recommencé à dessiner et à écrire des petits poèmes. Qui suis-je donc?*

Une autre phrase tirée de mes lectures de l'époque revêt un caractère important dans le cadre de ma démarche : « En éprouvant les potentialités de son corps, en le parcourant, le visitant et le revisitant, l'improvisation est un moyen pour enrichir sa connaissance de son propre corps. » (p. 123) Cette citation de Roux (2007) m'interpelle et m'oriente vers une manière différente d'aborder le travail d'atelier. Même si ce sont des choses entendues et lues maintes fois, les transformations s'opèrent seulement lorsque l'on est prêt physiquement et mentalement. Je me mets

---

de recherche-crédation doctorale s'inscrit dans une continuité logique avec cette démarche antérieure, où le désir et l'utopie sont étroitement liés.

<sup>64</sup> Voir p. 89.

ainsi à explorer différentes potentialités gestuelles de mon corps sans chercher à dire à tout prix; seulement être à l'écoute de soi et faire confiance.

*Aujourd'hui, j'ai pris le temps de bien réfléchir aux choses. Depuis le début, j'ai mis mes énergies sur la danseuse, alors que la performeuse a été mise de côté. J'ai relu certains textes et passages de mon cours sur les fondements de la danse.*

*Mon origine?*

*Alors, aujourd'hui en atelier, je reviens aux racines avec mes objets. Valise bleue (merci papa) – robe de mon baptême (!) pour ce que cela a donné... – galets de la Gaspésie (bien sûr) – tissu bleu (témoin familial) – triangle (complice de ma voix) – souliers rouges offerts par mon amie Joanne (ils m'étonnent ceux-là!!) – l'oiseau imaginaire.*

*Je vais aborder la prochaine séance comme la performeuse que je suis et non comme la danseuse que je voudrais être.*

*Fin de la répétition.*

*Laisser de côté le FAIRE et me concentrer sur le ÊTRE.*

*Être = Vivre*

## **27 février 2014**

Je me souviens de mon état d'esprit lorsque je suis retournée en studio la deuxième fois avec mes objets. C'est la performeuse qui est entrée dans son atelier. Je me sentais en confiance après une expérience de travail accomplie avec les objets. J'avais l'impression que je ne travaillais plus dans le vide, mais dans du sens. Je savais aussi

que mes objets me serviraient à aller plus loin. Ils m'aideraient à descendre dans les profondeurs de ce qui m'anime lorsque je suis en performance : « On ne peut pas être totalement nouveau. On provient d'un ancrage. Il doit y avoir référent. On a besoin de référence pour percevoir quelque chose.<sup>65</sup> »

Avant de commencer ma séance de travail gestuel, j'ai écrit ceci dans mon cahier de bord :

- *Je vais travailler par petits tableaux.*
- *Ne pas tenter de tracer des liens clairs entre les objets.*
- *Ne pas chercher à danser, mais plutôt à laisser venir une gestuelle plus organique, moins esthétique.*

Et voici ce que j'ai écrit après la séance :

*Aujourd'hui, j'ai aimé mon attitude de travail. Je sens que je commence tout juste à trouver un certain rythme. Je sais un peu plus comment réagir à certains des objets que j'ai choisis. Ce qui émerge plus solidement, c'est cette expérience du tai-chi avec les souliers rouges. Il y a un contraste intéressant. On dirait que ça résume la fragilité. Sous les apparences de maîtrise se cache une fragilité de la vie.*

---

<sup>65</sup> FONDEMENTS ESTHETIQUES DE LA DANSE. Notes de cours. Hiver 2011.



Figure 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15

Figures 10 à 15 Travailler par petits tableaux

Ici, le saut créatif, c'est moins de faire de l'art avec des objets ordinaires que de faire toucher l'être de ces objets, qui se voile quand on oublie l'instant du don, l'instant de reconnaissance pour les ouvertures qu'il nous fait *dans* ces objets.

Car le monde de la création contient le déjà-créé, mais le remettre en lumière est un travail de création (Sibony, 2005, p. 205)<sup>66</sup>.

**6 mars 2014**

*Marcher avec la valise sur différents rythmes. C'est mon point de départ pour le travail d'atelier de cet après-midi. J'ai envie d'y aller plus doucement... prendre comme une pause de l'engagement émotif envers mes objets. Je me mets dans un mode plus observateur afin de voir quelle sorte de gestuelle émergera du travail de déambulation avec la valise.*



Figures 16 à 19 Déambulation avec la valise

<sup>66</sup> Extrait du cahier de textes d'accompagnement du cours FONDAMENTALS ESTHÉTIQUES DE LA DANSE de la session hiver 2011 à l'UQAM.

*Je trouve que la prise de photos est une bonne idée pour ce qui est d'archiver des postures significatives qui me donneront des outils pour le développement de ma gestuelle.*

*Je suis étonnée de voir à quel point le lien croquis-mouvement est une manière de faire qui me stimule énormément.*



Figures 20 et 21 Croquis-mouvement

### **7-8 mars 2014**

Atelier intensif de deux jours avec ma mentore Sylvie Tourangeau<sup>67</sup> et cinq autres artistes sélectionnées pour la fin de semaine. Cet atelier s'est tenu dans le Studio 303. Je m'y suis présentée en voulant poursuivre ma recherche d'atelier sur la danse et la performance. J'ai donc apporté ma valise et mes objets afin d'explorer dans un autre lieu et avec des personnes qui seraient en mesure de réagir sur le vif. J'ai pris conscience de plusieurs choses : je dois travailler **par** le geste plutôt que **sur** le geste;

<sup>67</sup> Suite à mon expérience avec le chant (voir p. 5), j'ai souhaité approfondir et mieux comprendre l'art performance. J'ai ainsi obtenu une bourse de perfectionnement (45 heures) avec Sylvie Tourangeau du Conseil des arts et des lettres du Québec. Depuis cette première expérience, nous avons jusqu'à ce jour totalisé plus de 200 heures de coaching individuel, d'échanges et de collaborations. Son apport à mon apprentissage et mon évolution comme performeuse est indéniable. À la page 156, j'en présente un exemple.

le tai-chi doit m'enrichir plus au niveau de la profondeur de la présence qu'au niveau de la gestuelle; je dois ramener en studio le rituel de préparation de la performance, soit chercher la motivation, laisser monter l'amplitude et passer à l'action. C'est dans cet atelier que j'ai réalisé que je ne suis pas obligée de déambuler avec la valise. Elle est un témoin et les actions sont des témoins de ce qu'elle transporte. Donc, les déplacements doivent être plus sentis et je ne dois pas hésiter à faire des pauses, des coupures de rythmes. Pendant ces pauses, je peux aller chercher des motivations qui peuvent provenir des objets que la valise contient.

**15 mars 2014**

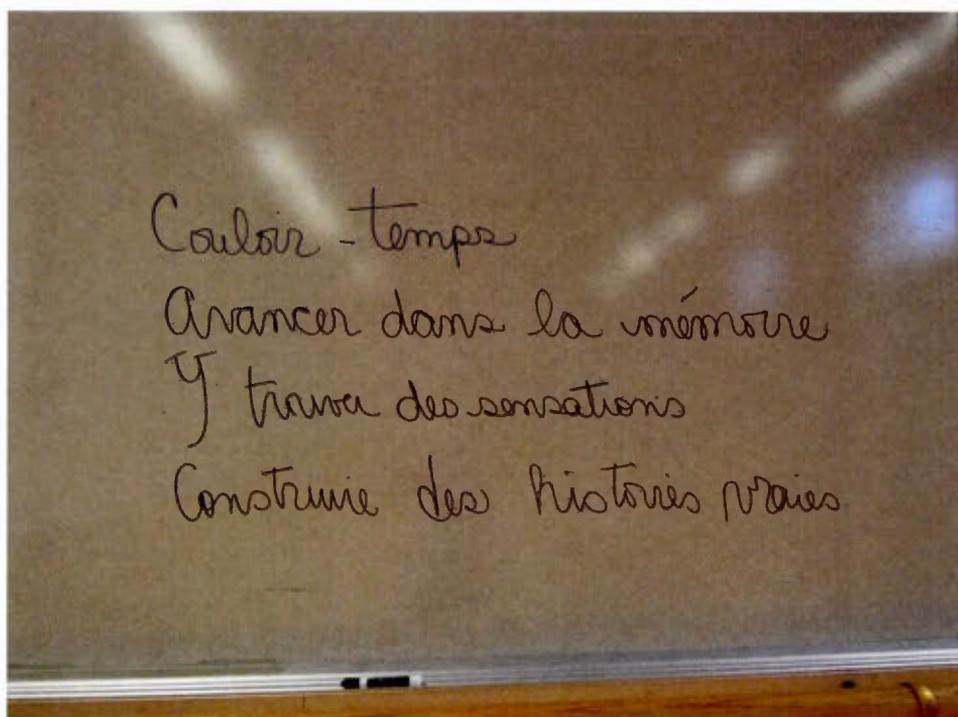


Figure 22 Couloir-temps

À partir de cette date, j'ai commencé à travailler sur la structure du projet que je pourrais présenter à un public cible au mois de mai.

*Perfo débutée à 3 : 17 et terminée à 3 : 50*

*Presque 50 min. Bon temps.*

*Des choses, des mouvements s'installent.*

*Faire savoir que ce n'est pas **une** valise, mais **ma** valise.*

### **27 mars 2014**

Fébrilité est le mot qui résume mon état d'esprit. Je suis de plus en plus comme ça le jeudi. C'est le jour où je retourne en studio depuis le vendredi précédent.

*J'ai pris une décision importante pour aujourd'hui; je vais faire une performance sans aucun objet, mais comme s'ils étaient là dans l'espace. Je veux vérifier ce qu'ils ont laissé en moi. J'ai réalisé qu'à force de faire toutes ces performances à chaque semaine avec ma valise et mes objets, j'ai installé une structure qui me permet d'avancer dans les différents ancrages mis en place au fil du temps. Je dois me faire confiance. Laisser venir et accueillir les différentes sensations.*



Figure 23 Fébrilité

Le but de l'art, avec les moyens du matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensations, (Deleuze et Guattari, 1991, p. 158)

### 3 avril 2014

Une des questions récurrentes de mon travail en studio est liée au déplacement. Qu'est-ce qui me fait changer de place? Pourquoi je bouge d'un point à l'autre? Ce déplacement expérimenté avec la valise depuis janvier perd beaucoup de son importance lors de cette séance de travail. J'ai décidé cette journée-là que la valise ne ferait définitivement plus partie du projet. Je dois donc retravailler mon entrée dans l'espace. Je me suis rappelé que j'avais filmé mes pieds lors de trois séances de déambulation dans la maison de mes parents quelques mois avant qu'ils la quittent pour toujours. Ce parcours part du lit dans ma chambre, traverse le corridor qui mène à l'escalier, le descend, traverse la salle à manger, sort dehors, passe devant la maison, descend la côte jusqu'à la mer en passant sur les galets. Je me suis souvenue comment cette performance réalisée seule m'avait aidée à vivre ce moment significatif dans ma vie.

*Je vais expérimenter la déambulation à partir de la maison jusqu'à la mer et voir ce que ce parcours va faire jaillir comme gestuelle. Je vais tenter d'oublier la forme pour aller plus loin dans la sensation. Retourner à une organicité qui, elle, fera venir un mouvement, un déplacement.*

J'ai également écrit ceci à la fin de mon atelier :

*J'ai beaucoup aimé mon introduction. Je pars dans du sens. Il n'y a pas de symbolique visible, mais moi, je suis dans un espace chargé pour me déplacer. Chaque pas est placé dans un lieu réel de ma mémoire. Je trouve que cela donne du*

*sens à chacun de mes pas et me place dans un espace signifiant qui laisse jaillir spontanément la gestuelle.*

**4 avril 2014**

*Vouloir faire de la danse, c'est espérer rester dans l'énergie de la jeunesse. Je suis un témoin de mon apprentissage. La maison familiale est logée quelque part dans ma mémoire. J'ai encore son odeur, sa tactilité, ses dimensions. C'est super clair dans ma tête. Je l'ai trop vécue pour qu'elle disparaisse de mes sensations.*



Figures 24 et 25 Logée dans ma mémoire

10 avril 2014



un studio de danse  
une artiste  
une plongée dans l'enfance

dans son espace blanc  
la danse utopique  
(re)couvre son adolescence

Figures 26, 27 et 28 L'espace intérieur

*Aujourd'hui, je vais me concentrer sur la deuxième partie de la performance, soit celle qui suit la déambulation dans la « maison ». Je vais partir de la naissance et me diriger vers l'adolescence. Je veux tenter de rester attentive à ce qui peut émerger de cet espace intérieur.*

### **11 avril 2014**

*Je prends de plus en plus confiance en moi. Je crois que si je continue de travailler avec la lenteur, des choses se placeront au fur et à mesure dans le déroulement de la performance.*

*Toutefois, j'ai toujours cette impression d'ennuyer les gens de la danse parce que ce n'est pas de la danse et d'ennuyer ceux de la performance, car la performance est pas mal plus éclatée. De toute manière, je dois poursuivre sur la voie que j'ai tracée depuis le début du travail d'atelier. Il y a une épuration et puis je me pose la question : la musique est-elle vraiment nécessaire?*

*Je dois assumer pas mal plus mon bagage de performeuse.*

### **24 avril 2014**

*Il m'est apparu très clairement dans les derniers jours que mon projet doit être présenté comme faisant partie de la discipline de la performance. La structure et le mode de fonctionnement sont ceux que je connais de la pratique artistique. J'emprunte à la danse non pas des éléments provenant de ses codes et techniques, mais plus de ses fondements. **Qu'est-ce qui fait que je bouge et non comment je dois bouger.***

*J'ai un projet interdisciplinaire qui inclut également le dessin, la photographie et des petits poèmes. De plus, il m'apparaît plus facile avec cette recherche de démontrer en quoi consiste la méthode du portrait. Cette méthode, je la retrouve dans la fiction que je crée à partir de ma propre histoire. Je raconte des moments présents. Il n'y a pas de fil conducteur. Il y a des instants. La chronologie ne sera pas apparente pour le spectateur. Elle me sert à installer ma structure dans une espèce de couloir du temps où plein de choses arrivent dans le présent.*



Figure 29 Être la performeuse que je suis

**25 avril 2014**

*Je vis quelque chose qui me fait bouger.*



Figure 30 Quelque chose me fait bouger

**9 mai 2014**

*Dans le fond, ce sont toutes sortes de danses qui animent la Danseuse Utopique. Laisser venir ces danses installe quelque chose de plus brut, pur, et moins semblable à des tentatives de danser comme une danseuse contemporaine.*

*Des souliers rouges*

*Des pieds hésitants*

*L'Espagne s'anime*

J'ai fait une présentation par une belle fin d'après-midi ensoleillé. Un petit public choisi s'est présenté, comme souhaité. Il était composé de personnes issues de différents milieux artistiques, du tai-chi et de ma famille. La performance a duré une trentaine de minutes. C'était beaucoup moins que celles que je réalisais en studio.

Ceci m'a fait comprendre que je devais absolument combattre cette idée que j'étais moins intéressante parce que je n'étais pas une danseuse professionnelle. Toutefois, j'étais satisfaite de ce que j'avais présenté ce jour-là. J'étais allée plus loin que je ne l'espérais. Les commentaires reçus m'ont servi à poursuivre ma recherche.

### 7.3.2 Création finale 1<sup>re</sup> partie, mars-juillet 2015

Hiver 2015. J'arrive enfin dans la dernière étape de mon parcours. Nous sommes au début du mois de mars et dans huit mois exactement, je présenterai *Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique* au Studio 303, situé dans l'édifice Belgo au centre-ville de Montréal. Je connais la salle et son espace. Le parcours que j'entreprends à partir de ce moment-là est donc fortement teinté par ma connaissance du lieu où se déroulera ma performance finale. C'est un grand espace ouvert avec, sur deux murs, des fenêtres immenses qui dirigent notre regard sur la ville. C'est une ancienne usine et tout nous le rappelle. J'ai choisi de présenter mes performances en fin d'après-midi, dans cet entre-deux qui accompagne la fin du jour et le début de la nuit. J'imagine déjà les lumières qui s'allumeront une à une à travers les fenêtres; mon décor s'installera de lui-même. Tout le travail de création que je ferai dans les prochains mois s'accomplira avec une connaissance incorporée du Studio 303.

Un élément important est venu s'ajouter à ma démarche. Nous savons qu'une partie de l'histoire qui m'a menée vers le mouvement est issue de mon expérience personnelle liée au déménagement de mes parents. Ils ont quitté la Gaspésie et cette décision a eu des répercussions sur ma pratique de performeuse en y installant un désir de mouvement. Pour la création finale, je devais commencer mon travail en janvier, mais j'ai été dans l'obligation de le débiter plus tard, car mon histoire

personnelle a cette fois-ci été perturbée par l'arrivée soudaine d'une maladie incurable qui a touché mon père. Il vivait ses derniers jours. En entrant dans le studio le jeudi 5 mars, une fois cette tempête passée, j'étais accompagnée de grandes émotions. J'avais finalement *accepté* que mon père s'en allait vers une mort certaine. Toutefois, j'ai pris la décision que je ne devais pas me laisser submerger par elles. Mon corps avait un travail à faire et c'était avec lui que j'avais rendez-vous, pas avec mon esprit, pas avec mes émotions.

### **5 mars 2015**

*Pour l'instant, je dois composer avec le moment présent et me faire confiance. Suivre mon intuition.*

En mettant le pied dans le studio, la première chose que j'ai décidé de faire, c'est du tai-chi, du tai-chi et encore du tai-chi.

*Je suis retournée à ma source première de motivation : le tai-chi taoïste. Dès les premières minutes, j'ai senti son effet sur mon corps et surtout sur mon esprit.*

Lorsque je suis revenue à mon travail en studio, c'était avec des questions claires et simples :

- Clarifier ma représentation de la danse.
- Approfondir la question « qu'est-ce qu'un danseur? »
- Qu'est-ce qu'un corps dansant?

J'étais décidée à aller au bout de ces trois questions en les abordant par la praxis. C'est pour cette raison que je devais miser sur l'exploration de la gestuelle, ce qui fait bouger le corps, afin d'évacuer le plus possible toute la question du mental dans ce

travail de création. De toute façon, avec la maladie de mon père, je savais que mon mental était très affecté et qu'il ne me serait pas d'un grand secours. J'avais amené avec moi mon matériel de dessin. Rapidement, j'ai réalisé que dessiner, écrire de petites poésies et prendre des photos étaient des gestes qui appartenaient à une expérience liée à ma précédente période de création. La reproduire ici ne fonctionnait plus. La méthode de travail appliquée cette fois-ci s'est présentée d'elle-même : un carnet de pratique rigoureusement tenu, l'explicitation de l'action, la captation vidéo de toutes mes performances hebdomadaires en studio et le visionnement régulier de celles-ci. L'observation de mon corps en mouvement s'est avérée la méthode idéale pour m'éloigner de l'esprit, si souvent engagé dans mes performances.

Même si je tente d'éloigner de ma pensée ce que je vis avec la maladie incurable de mon père, cela agit en force sur ma capacité de travailler adéquatement en studio. Il faut mentionner que je dois faire la route Montréal – Rimouski aux trois semaines pour le visiter. La conduite hivernale est épuisante et les six heures aller et retour sont éreintantes sur mon corps et mon esprit. Ma chair est investie et le présent s'incruste dans chacun des pores de ma peau et des cellules de mon cerveau.

### **12 mars 2015**

*Fidèle à ma confiance au temps, j'essaie de me faire croire que même si je ne suis pas dans l'action pour le projet, je suis dans une forme d'action. Celle de la pensée... Je suis dans une cueillette d'expériences qui ne manquera pas de nourrir le sens de ma pratique. Le chemin vers le deuil est un chemin chargé. Il demande un engagement physique et moral. Je suis certaine que j'arriverai à faire naître des états du corps qui nourriront ma performance, le temps venu.*

L'action à laquelle je fais référence dans cet extrait de mon journal concerne deux objectifs que j'ai déterminés cette journée-là, pour m'alléger de ce que j'étais en train

de vivre. Premièrement, j'ai décidé d'enclencher les démarches pour réaliser une explicitation de l'action avec une personne qui m'a été recommandée lors de mon examen de projet. Deuxièmement, il me fallait trouver une chorégraphe qui accepterait de visionner la vidéo réalisée lors de ma présentation du mois de mai 2014. Je voulais que cette personne trouve pour moi les gestuelles fortes, les ébauches de gestes à explorer et qu'elle me dise les moments qu'elle considère comme des mouvements dansants, tels qu'ils seraient exploités dans une chorégraphie.

*Où est la danseuse?*

On a vu dans un chapitre précédent qu'avant de commencer une performance, je marche. Je commence donc mes séances d'exploration avec la marche. Au fond, je m'accroche à cette certitude qui me rassure et m'installe dans une action, pareille à mes routines de tai-chi taoïste. Je marche dans l'espace et je laisse venir des gestuelles. Une question revient sans cesse, celle du regard.

*Le sens du regard en danse. Comment rendre ce regard pertinent?*

**26 mars 2015**

*Ce matin, je collecte le vide et toute sa charge.*

Assise depuis au moins une demi-heure au fond du studio, je l'observais dans toute sa profondeur. Il n'y avait que des murs et des fenêtres (qui ne donnent pas à voir sur l'extérieur). Immobile sur ma chaise dans cet espace, je collectais le vide, qui représentait à la fois l'accumulation des données, la force de ma solitude et ma capacité à travailler en solo. La performeuse que je suis réalisait que si elle voulait conserver intacte son intégrité, elle devait absolument persister à créer à partir d'une

intuition libre et agissante. Chen Zhen m'a inspirée. Il a dit : « Je pense que la création est fondée sur le vide et sur la liberté. Il faut toujours laisser de l'espace à l'inconnu et à l'incertain. » (Koščević, Ž., Meyer, J.-R., Sans, J. et Beroš, N., 2000, p. 60) Avant de me mettre à bouger, j'ai écrit à mon tour : *Mémoire du corps. Dix fois. Jusqu'au bout de la page.*

Depuis ce retour en studio, une routine s'est installée. J'y passe trois heures, deux fois par semaine. Ces trois heures sont partagées en segments distincts :

1- La première heure est consacrée au réchauffement de mon corps et à la préparation de mon esprit grâce à ma pratique du tai-chi taoïste. J'exécute mes deux routines, soit l'enchaînement des 108 mouvements de tai-chi et les 24 mouvements du Lok-up Ba-fa en plus des sept exercices de fondations.

2- Durant la deuxième heure, j'entre en performance. Au fur et à mesure que j'avance dans les tableaux, des éléments s'ajoutent, s'enlèvent, se découvrent, se questionnent, s'éliminent, etc. Chacun des tableaux se construit à partir d'une structure chronologique temporelle et affective qui, à cette étape de la démarche, se présente comme suit :

- Déambulation dans l'espace. Dans ma tête, je déambule dans ma maison d'enfance. Cette séquence est inspirée par trois vidéos captées avant le déménagement de mes parents. Sur ces vidéos, on ne voit que mes pieds qui partent de ma chambre, traversent les différentes pièces de la maison pour ensuite sortir à l'extérieur, dévaler une petite côte et ensuite aller jusqu'à la mer. En studio, je fais ma déambulation avec un galet caché dans le creux

de ma main et dans mon déplacement pendant la performance, je refais ce parcours filmé.

- Au tableau suivant, je suis dans la mer. Je meus mes bras et c'est ici que j'explore ma gestuelle inspirée par l'oiseau blessé.
- Lorsque je termine le tableau de la mer, je termine en étant symboliquement dans l'eau de la *mère*. À cette étape, je commence une renaissance et j'avance dans le temps, jusqu'à l'adolescence.
- S'ensuit par après une longue période de délinquance, de douleur, de recherche de sens.
- Après avoir déployé une gestuelle de rage et de peine, je me calme. Par la suite, j'installe un rythme plus primitif qui m'apaise et m'ancre. À cette époque, ce tableau s'effectuait dans une montée rythmique. Le calme se transformait, jusqu'à atteindre une espèce de transe où je faisais intervenir la voix des profondeurs de mon être.
- À la fin du tableau, s'opérait doucement une transformation au cours de laquelle je faisais intervenir plus de légèreté et d'humour en mettant de jolis souliers rouges à talons. Dans ces souliers, je laissais venir au monde la Danseuse Utopique.
- Je terminais ma performance sans les souliers. Apaisée, je portais un regard serein sur le passé, le présent et le futur.

Ces sept séquences se sont confirmées assez rapidement. Donc, à chacune de mes séances, je les reprenais dans une suite continue et je me filmais. Ma structure était installée. Il ne me restait plus qu'à la développer, la peaufiner, la rendre dansante tout en restant dans la performance. Cela voulait dire, pour moi, que tout en répétant le même mouvement, je devais être en accord avec l'instant présent, aller toujours plus loin dans l'origine de cette gestuelle qui se déployait.

3- Durant la troisième heure, je visionnais rapidement les moments où je savais que quelque chose s'était passé. Je prenais des notes. Ensuite, je transférais la captation dans mon ordinateur et je prenais le temps de bien visionner tout en colligeant, sur le vif, l'ensemble de mes notes.

### **27 mars 2015**

*Je suis une performeuse qui travaille avec le présent. Ce corps dansant, ce corps en mouvement, il recueille présentement. L'important à ce stade-ci, c'est de le maintenir en forme. Je suis persuadée qu'avec tout ce qui s'en vient<sup>68</sup>, je saurai prendre ce dont j'aurai besoin pour construire le projet de la Danseuse Utopique.*

### **16 avril 2015**

*Étonnement. C'est ce mot qui me vient à l'esprit à la suite de ma présence ici aujourd'hui. J'étais certaine de venir pour rien. Dès le départ, un élan d'écriture m'a amenée au tableau. J'ai écrit :*

*déambulation – avancement – un pas en avant – le souvenir construit la mémoire – la mémoire active le mouvement – le mouvement contient le sens– le sens est à trouver dans le geste déployé*

*POÉSIE CORPORELLE EN DIRECT*

### **23 avril 2015**

*Déambuler, est-ce danser?*

Je souligne en caractère gras cette question écrite dans mon carnet, car elle m'accompagnera pendant les prochaines semaines jusqu'en juillet. Plus j'avance dans

---

<sup>68</sup> Ici, je parle du décès imminent de mon père, qui est décédé le 7 avril 2015.

le projet, plus je m'interroge sur la déambulation. Intuitivement, je me dis que lorsque je serai bien ancrée dans cette déambulation qui commence ma performance, je pourrai construire la suite.

*Comment une déambulation peut être perçue comme un mouvement dansant? Est-ce le corps en mouvement accompagné par sa charge sensitive qui donne une caractéristique dansante à ce déplacement dans l'espace?*

Voici un exemple des notes que je prenais à la suite d'une séance de travail.

*Tableau 1- Déambulation : Quand je laisse tomber le galet, changement d'espace-temps*

*Tableau 2- Je suis dans l'eau : je dois me rappeler les galets sous mes pieds, la force des vagues. Déstabilisation. Comment le salé était fort dans ma bouche, mon nez.*

*Tableau 3- L'enfance : Je me retrouve trop vite dans la danse. Je dois être dans un mouvement qui m'amènera vers le début de mon histoire, d'une histoire d'enfance, avec une éclosion, la naissance du corps, sa marche hésitante. C'est par la suite que je dois introduire mes danses.*

*À retravailler le lien entre l'eau-le corps de la mère-la naissance.*

Cette même journée, en après-midi, s'est tenu une première rencontre d'explicitation de l'action avec Christine Charles<sup>69</sup>. L'entretien a eu lieu chez elle. J'étais encore dans le vécu du travail du matin et mon corps était encore *chaud*. Après avoir débuté avec l'historique de ma démarche et de mon exploration dans le corps dansant, j'en suis arrivée à exposer mes questionnements concernant mon manque d'outils pour le corps dansant, le regard et la déambulation. Voici un verbatim de l'entretien :

*MOI : Je manque d'outils. J'ai, je possède une conscience corporelle, mais comment je peux la prendre et lui donner un angle artistique, dans une parole d'artiste? L'autre question que j'ai... l'autre... et là, ça m'habite présentement, j'ai passé l'avant-midi en studio... est jusqu'où, quand je déambule, c'est du mouvement dansant? La déambulation, comment elle est dansante? Elle n'est pas une déambulation. Comment ça devient une expression du corps? Ça. Et un autre souci que j'ai aussi, c'est le regard. Qu'est-ce que je fais avec mon regard? Est-ce que je suis à l'intérieur? Est-ce que je suis à l'extérieur? Si je suis à l'extérieur, comment rendre ce regard signifiant? Ce sont mes, je dirais, trois grands questionnements que j'ai présentement.*

*CHRISTINE : Ce que j'entends à travers les exemples que tu prends et... particulièrement le deuxième et le troisième... là on est pas encore dans l'explicitation. C'est juste pour aller trouver le moment. J'ai l'impression qu'ils concernent davantage le... la question de comment faire pour atteindre quelque chose... pour aller dans un certain état... rejoindre une sensation peut-être... je ne sais pas. Alors que le premier concerne plutôt quelque chose qui s'est déjà produit, un moment précis, un vécu précis que t'es capable de nommer et t'es capable de nommer telle ou telle chose. Les deux autres, est-ce que t'es en mesure de pouvoir ramener un moment où t'as vécu un événement particulier ou un moment particulier de ta vie qui te met en lien avec ces deux questionnements... et l'un par rapport à la déambulation et l'autre par rapport au regard?*

*MOI : Par rapport à la déambulation, si on suit ce qui m'habite présentement dans ma recherche en studio et si... aussi... le point de départ de ma performance dansante... euh... c'est le début, c'est comme... ça me met dans le bain. Ça m'installe. Parce que je pars d'un endroit dans ma tête quand je*

---

<sup>69</sup> Christine Charles est répétitrice. Nous nous sommes rencontrées durant le projet de l'*Abécédaire du corps dansant : V-Vieillesse*. Elle est formée pour réaliser des entretiens d'explicitation de l'action.

*déambule. Je déambule dans un espace précis. Je ne fais pas juste déambuler dans un espace, je déambule dans UN espace. Et le regard, c'est toujours quelque chose sur lequel je m'interroge. Parce que... quand je suis en performance, on dirait que je suis capable de... de... dans un espace intérieur qui est « partageable ». Quand je suis dans le mouvement dansant... je sais pas... je sais pas jusqu'où me rendre... je sais pas. Donc des moments précis, probablement que j'arriverais à les cerner à mesure que l'on avancerait dans l'explicitation.*

C'est alors que dans cet entretien, je me suis mise à raconter toutes mes expériences précédentes de déambulation. Il s'agissait de projets de longue durée. Ici, je parle de performances de huit à neuf heures de marche silencieuse dans deux villes, Marseille et Genève. Ensuite, j'ai réalisé que j'avais fait une troisième déambulation : avec mon père dans la forêt familiale. C'est durant ce même séjour que j'ai réalisé mes vidéos. J'ai également raconté, l'histoire de la petite valise bleue qui faisait systématiquement partie de mes performances depuis quelques années. Cette valise, qui provenait de ma famille, était devenue un objet symbolisant mes racines. Lors de ma période de l'Atelier-crédation II, j'avais décidé de ne plus l'utiliser. Elle m'empêchait d'aller ailleurs dans la création. Sa présence était trop chargée des performances antérieures et de souvenirs personnels.

*MOI : Plus de valise! Donc, je n'avais plus rien à quoi m'accrocher. Et là, j'étais toute nue dans l'espace. Qu'est-ce ce que je fais? Instinctivement, j'ai déambulé. J'ai déambulé dans le studio. Je suis toute seule... mais là déambuler pour déambuler... mon expérience du corps, mon expérience du corps dansant est courte. Ce n'est pas une expérience de longue haleine où un danseur, un danseur qui a travaillé le corps, qui a travaillé la déambulation, je présume... en atelier de travail avec des professeurs, doit savoir comment déambuler d'une manière dansante... je ne sais pas trop. Alors moi pour déambuler, je déambule comme... je déambule. Je déambule euh... mais mon réflexe que j'ai eu c'était... je dois déambuler.*

Tout l'entretien d'une heure s'est ensuite déroulé sur mon rapport à la déambulation. C'est dans la conclusion que j'ai trouvé une clé. Cette clé s'appelle *verticalité*.

*MOI : Le pied se pose fermement sur le sol, le pied, le talon, l'amplitude du pied. La présence du pied... c'est vraiment... ça le geste... et... et... la... la... la droiture... la verticalité.*

*CHRISTINE : Ok. Ok. Si je te demandais de retenir juste un mot.*

*MOI : Verticalité.*

*CHRISTINE : Verticalité. Ok et... ça serait quoi le sens de ce moment-là pour toi?*

*MOI : ... (silence)... Vérité.*

*CHRISTINE : Ok.*

*MOI : Verticalité. Vérité. Ce n'est pas du théâtre. Vérité.*

*CHRISTINE : Ben écoute, j'arrêteraï là aujourd'hui.*

## **24 avril 2015**

*J'ai travaillé la verticalité dans mon corps. J'ai aimé ce que j'ai visionné. On dirait que ça donnait une ligne claire de ce que je dois travailler et ça me situe dans quelque chose de profondément corporel. Je n'ai pas à puiser dans une mémoire affective quelconque. Tout ce que je fais, ce n'est qu'ouvrir la porte sur une sensation physique qui, elle, me guidera vers une présence du corps qui émane de ma corporéité. Dans la deuxième partie du travail corporel, j'ai voulu exploiter cette sensation du travail de la verticalité dans le premier tableau de ma création [ici, je parle de la déambulation]. Je suis dans des états de marche que je pourrais qualifier ici de déambulation dansante puisque je laisse monter des sensations qui, elles, font venir des gestuelles... Ma déambulation commence à se modifier et je la crois de plus en plus dansante, car j'ai commencé à laisser s'installer cette verticalité qui est une pierre angulaire de ma posture de taichiste, que je transporte dans ma créativité.*

Pendant les séances qui ont suivi, j'ai exploité à fond cette découverte du travail corporel autour de la verticalité. Ma pratique a changé et j'étais de plus en plus ancrée dans un faire qui provenait de mon expérience du corps plutôt que de mes souvenirs.

### **30 avril 2015**

*En visionnant la vidéo, je vois des éléments qui viennent du tai-chi et qui rendent très crédibles sur le plan kinesthésique la notion de mon corps dans l'eau. Il y a deux choses qui interviennent : la mémoire du corps est activée par la conscience corporelle qui, elle, vient du tai-chi. Dans mon enfance, je me souviens des positionnements corporels que je devais faire si je ne voulais pas être poussée par l'eau. Il y avait cette verticalité et cet ancrage des pieds qui m'empêchaient d'être projetée par les vagues.*

Lors de l'entretien d'explicitation, j'avais réalisé que j'exécutais toujours mes exercices de fondation de tai-chi devant une des grandes colonnes qui longent le mur du studio. L'entretien m'a fait réaliser que ce choix inconscient faisait partie de mon rapport sensible à l'espace qui m'entoure. C'est ainsi que j'ai demandé à travailler dans un nouveau studio. J'étais curieuse d'observer ce qui pourrait se passer dans un nouvel environnement, tout en sachant que le lieu physique pouvait m'influencer dans ma corporéité et, par ricochet, m'amener dans de nouveaux territoires à explorer. En changeant délibérément de studio, deux autres notions spatiales sont apparues et ont influencé mon travail : *horizontalité* et *perspective*. Je n'ai pas cherché ces états, mais j'étais prête à être réceptive à l'espace. La porte d'entrée du nouveau studio était située au centre et donnait une vue horizontale de l'espace. Par la suite, j'ai cherché un endroit où me positionner pour faire mes exercices de fondation du tai-chi taoïste. J'ai exploré plusieurs fenêtres où j'avais une vue sur l'extérieur. C'est en me plaçant devant l'une d'elles, où mon regard était porté sur les toits, que la perspective s'est présentée. À ce moment-là, j'avais ces notions spatiales, mais c'est après plusieurs

séances que j'ai pu mettre des mots sur ces éléments qui enrichissaient mon travail corporel.

### **7 mai 2015**

*J'observe que je fais de plus en plus confiance à mon corps « dansant ». En fait, je réalise qu'en travaillant avec des concepts de verticalité, d'horizontalité, de perspective, de mouvement circulaire, la mémoire se greffe d'elle-même aux mouvements. Je pense que c'est ce que Michel Bernard appelait le pouvoir fictionnaire de la sensation. Comme je suis le matériau sur lequel se construit ma performance, le dansant qui se greffe à ma démarche se construit de lui-même.*

Pendant les mois de mai, juin et juillet, j'ai poursuivi le travail tout en ayant à l'esprit ces notions spatiales. Les notes prises durant cette période relatent des observations concernant mes positions et les sources qui alimentent mes gestuelles. L'entrée du 11 juin décrit bien la manière dont j'abordais mes explorations :

*J'ai trouvé ma ligne de travail pour différencier les deux danses au point de vue de la gestuelle. La danse plus primitive (tableau 5) est une danse du bassin qui se travaille dans l'horizontalité et dans une espèce de chaleur qui émane du ventre. La danse avec les souliers rouges (tableau 6) est une danse verticale qui est issue de l'acquisition d'un bagage de vie. C'est une danse qui vient du plexus. Les deux danses ont la particularité de se retrouver dans la chaleur des pieds. Ces derniers sont poussés jusqu'à leur extrême capacité à maintenir un rythme constant, parfois lent, mais aussi très rapide.*

### 7.3.3 Création finale 2<sup>e</sup> partie, septembre-novembre 2015

Après une pause estivale, je suis retournée en studio le 24 septembre. J'entreprenais la dernière étape qui me mènerait vers la présentation de l'*Irrésistible nostalgie de la Danseuse Utopique* au Studio 303, les 14 et 15 novembre suivants. Durant les mois de juin et juillet, j'ai pris conscience qu'une trame sonore devenait de plus en plus évidente et nécessaire, pour moi d'abord, mais aussi pour le public. Depuis deux ans, je travaillais en silence. Il n'y a pas de raisons particulières qui m'ont amenée à faire ce choix. Cette décision s'inscrit dans un processus de création où l'idée d'avoir une trame sonore est devenue importante. Dans les années précédant mon doctorat, j'ai participé à quelques projets de création de musiques improvisées. Lorsque cette idée d'avoir un accompagnement sonore s'est précisée, je me suis donc instinctivement tournée vers ce type de collaboration pour mon projet. J'ai ainsi demandé à une musicienne habituée à ce genre musical de participer à ma démarche. Nous avons expérimenté ensemble, nous avons réalisé que cela fonctionnait et avons déterminé un horaire de travail pour l'automne suivant. Toutefois, j'ai réalisé quelques semaines plus tard qu'il me serait impossible de développer ce projet. Un investissement financier trop important, mais pourtant nécessaire, est la raison principale de ma décision d'interrompre ce projet de collaboration. Par contre, cela a confirmé mon désir d'avoir un environnement sonore. Je n'étais pas intéressée par une bande-son conçue à partir d'une musique connue. J'étais beaucoup plus intéressée par la création d'une atmosphère sonore sans trop de références claires.

C'est ainsi que j'ai entrepris une nouvelle collaboration avec Éliane Marie-Laure Cantin. Ses connaissances en musique électro-acoustique correspondaient exactement à ce que je recherchais. Lorsque je me suis mise à réfléchir plus sérieusement à cet environnement sonore, j'ai immédiatement pensé à mes trois bandes vidéos tournées

à l'automne 2009. Le son entendu s'est avéré très riche et stimulant pour Éliane. Nous avons donc travaillé ensemble sur une bande-son dans lesquelles les pas sur les galets et le bruit de la mer devenaient les sources stimulantes pour la création d'un environnement sonore modifié à la fois connu et inconnu. Nous avons l'idée d'amener les gens dans un espace où ils pourraient laisser jaillir leurs propres souvenirs.

Parallèlement, en studio, tous les jeudis et vendredis, je travaillais sur des tableaux précis sans faire la performance au complet. Ma découverte des concepts liés à l'espace me fournissait suffisamment de matériel corporel pour explorer un travail précis du corps. Par exemple, avec l'aide de ma directrice de recherche, Andrée Martin, je travaillais la fluidité de certains mouvements, comme faire jaillir une gestuelle à partir du centre du corps ou voir au placement de ma tête, de mon cou. Elle me faisait prendre conscience de certains tics dans mes mouvements. Nous étions davantage dans un travail corporel. Elle m'aidait à voir mon corps de l'extérieur. Je prenais de plus en plus confiance en ma gestuelle. Chaque semaine, nous travaillions sur un ou deux tableaux. Ses observations concernaient des parties du corps précises. Nous parlions des mouvements lors de mes déplacements, des pauses, de mon regard, du mouvement émanant du plexus, du bassin, etc. Un après-midi, nous nous sommes particulièrement attardées au travail avec la kinésphère. Je me souviens qu'une nouvelle prise de conscience s'est faite pour moi. Même si nous avons abordé ce sujet dans les mois précédents, je réalise aujourd'hui que la compréhension des concepts passe véritablement par le corps. Cette kinésphère était-elle petite ou grande? J'ai compris cet après-midi-là qu'une compréhension incorporée de ce concept spatial contenait des modalités qui permettent aux gestes de se déployer. La déambulation demeurait tout de même une source de questionnements difficile à clarifier. À deux semaines de ma présentation, j'étais encore dans une sorte de

brouillard avec le début de la performance. Je savais que je marcherais, mais quelque chose que je ne pouvais nommer freinait le travail.

Lors d'une répétition, Andrée m'a dit : « Ton galet est en cristal ». Ce genre d'observation avait une influence sur ma manière de bouger et de travailler avec mes objets.

**17 octobre 2015**



Figure 31 Ton galet est en cristal  
Photo : Nicole Panneton

Le 29 octobre, ma mentore, Sylvie Tourangeau, est venue passer une soirée en studio avec moi. J'ai réalisé ma performance devant elle. Ce qui l'intéressait, ce n'était pas comment je me déplaçais, mais pourquoi je me déplaçais. Elle a tout de suite vu que la déambulation qui amorçait ma performance était le maillon faible. Ma façon de me

déplacer dans l'espace et de placer mes objets était plutôt perçue par elle comme une mise en scène. Dans la discussion qui s'est ensuivie, j'ai réalisé que j'étais coincée dans mon parcours. Il m'étouffait, me contraignait à bouger d'une certaine façon parce que j'étais dans un espace réel qui avait déjà existé; celui de la maison vers la mer. Ce chemin dans un lieu réel qui m'avait grandement aidée à une certaine étape, je devais le laisser tomber. Ce fut une belle révélation et c'est ainsi qu'à la séance suivante, je suis revenue au studio avec ma valise bleue. C'était une décision intuitive et spontanée. Tout s'est mis en place tel que présenté lors de la création devant le public. Il m'a finalement fallu deux ans d'exploration et de travail dans la corporéité pour savoir comment utiliser cet objet si signifiant pour moi. La valise bleue était maintenant une extension de mon bras et j'ai tout de suite su comment l'utiliser. C'est ainsi que je revenais à l'exercice du balai que Jade Marquis<sup>70</sup> m'avait fait expérimenter en 2012.

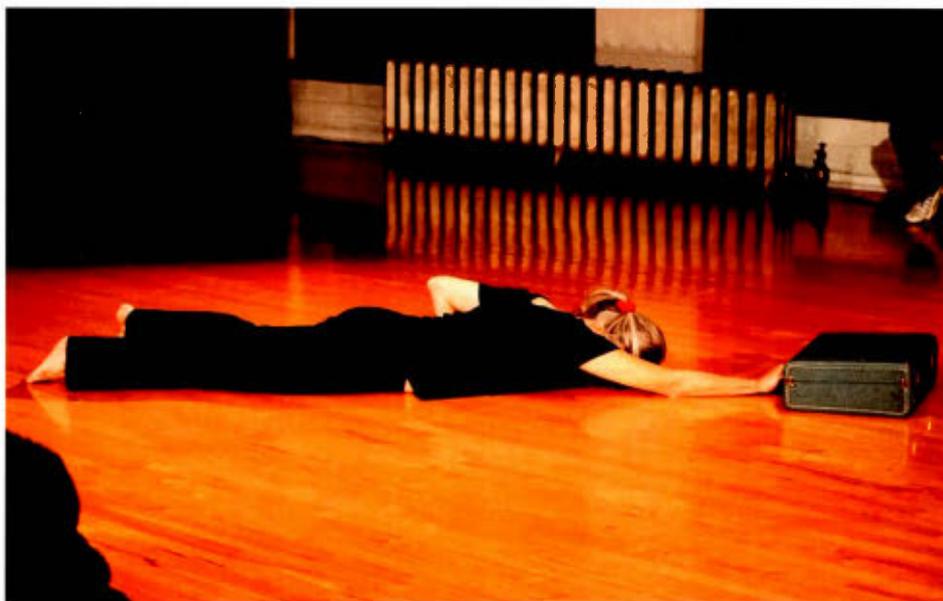


Figure 32 Le retour de la valise bleue  
Photo : Nicole Panneton

---

<sup>70</sup> Voir la citation à la page 100.

Lorsque je me suis mise à travailler à nouveau avec la valise bleue, plusieurs choses se sont placées. Les objets, la petite robe rose, les souliers et le galet se sont retrouvés dans la valise. Ceci a fondamentalement changé ma déambulation, qui n'était plus un parcours dans ma tête, mais un trajet réel à faire pour installer les spectateurs dans l'histoire de cette Danseuse Utopique. La forme des objets et de leur disposition dans l'espace scénique ont initié le déplacement et le placement de mon corps. Cette confiance et ce confort du déplacement dans l'espace, finalement acquis après des heures et des heures de travail, se sont répercutés dans l'ensemble des gestes posés par la suite dans la performance. Plutôt que de chercher à faire danser mon corps, je me suis mise dans un *état de danse*. Ma corporéité s'est finalement déployée d'elle-même. Ma conscience corporelle, la compréhension par le corps de certaines notions spatiales (verticalité, horizontalité et perspective) et les mémoires corporelles ont permis à la Danseuse Utopique de laisser venir ses nostalgies partagées avec intégrité avec les spectateurs.

## CHAPITRE VIII

### ANALYSE DES DONNÉES DE TERRAIN

#### 8.1 Retour sur la méthodologie

La méthodologie choisie pour la présente recherche-création est introduite dans la section 4.3 du chapitre IV<sup>71</sup>. L'applicabilité de cette méthode m'est apparue de façon si évidente que je me rappelle du moment de sa découverte. J'étais en train de lire un texte de la chercheuse en sciences de l' ducation, Marta Anadon. En 2006, elle a publié un article intitulé « La recherche dite "qualitative" : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents ». Dans cette publication, Anadon parle de l'évolution des différentes méthodes appliquées en recherche qualitative. En présentant ces différentes méthodes, elle nous introduit, entre autres, à celle développée par une professeure de l'Université de Harvard, Sara Lawrence-Lightfoot, qui a mis au point la *portraiture methodology*. C'est en lisant tout particulièrement ceci dans le texte d'Anadon que j'ai été vraiment interpellée :

Dans cette approche, le chercheur prend une place de choix, il doit prendre en compte sa présence physique, psychologique, spirituelle et émotionnelle dans le processus de recherche. (2006, p. 14)

Ce qui me plaisait tout particulièrement, c'était le concept de la transdisciplinarité qui émergeait fortement de la méthode de Lawrence-Lightfoot, tout comme dans ma

---

<sup>71</sup> Voir p. 20.

propre recherche, où je dois faire valoir, entre autres, l'importance du tai-chi taoïste dans ma vie personnelle et, par ricochet, dans ma pratique artistique. On sait que les arts de santé, que certains appellent exercices extraquotidiens, font appel à l'expérience individuelle et subjective de chaque individu qui les pratique. De plus, je me devais également de tenir compte d'un aspect émotif important. On se rappelle que c'est à cause d'une émotion ressentie (face au déménagement de mes parents) que l'idée maîtresse de la recherche s'est présentée, à la suite de performances réalisées en lien avec cette expérience personnelle. Ces performances *en mouvement* m'ont amenée à m'intéresser à la danse, à désirer la comprendre afin de faire avancer ma propre pratique de performeuse, tout en portant un regard sur les transitions de la vie. D'un point de vue plus théorique, voici réunies dans un tableau les cinq caractéristiques principales qui donnent à cette méthode sa pertinence et son applicabilité dans la présente recherche-crédation :

Tableau 1 Les cinq caractéristiques de la méthode du portrait

<p><b>1- Contexte :</b> Géographique, historique, temporel, culturel et esthétique</p>	<p>C'est un outil crucial et important pour interpréter et comprendre le sens et les objectifs fixés.</p>
<p><b>2- Le portraitiste :</b> La personnalité, l'histoire et l'expérience</p>	<p>Il est impliqué dans ce qu'il raconte. Ce qu'il est prend une place importante dans ce qui est investigué. Sinon, ce qui se passe n'aurait pas lieu d'exister.</p>
<p><b>3- La relation :</b> Entre le chercheur et le sujet de sa recherche</p>	<p>Tout le processus de construction, l'ouverture des frontières, la circulation des idées, la réciprocité et la connaissance partagée rendent cette relation dynamique, fluide et évolutive.</p>
<p><b>4- Les thèmes :</b> L'émergence et le développement reflètent les questionnements, les découvertes sur le terrain, les apprentissages théoriques et les interprétations du chercheur</p>	<p>À travers les thèmes qu'il fait ressortir, il tisse une trame narrative qui lui servira dans la réalisation de son objectif de recherche.</p>
<p><b>5- La construction esthétique :</b> Est le résultat concret d'une démarche philosophique, esthétique et théorique</p>	<p>Elle doit réunir à la fois la rigueur et la validité d'une recherche qualitative avec l'authenticité et la créativité propre à ce qu'est une recherche-création doctorale en études et pratiques des arts</p>

À travers l'analyse que je ferai des données de terrain recueillies tout au long des mois passés en studio, je reviendrai sur d'autres points soulevés au chapitre IV. Dans ce chapitre, je mentionne l'apport important des valeurs d'authenticité et de légitimité ainsi que la force du paradoxe, inhérent à la méthode du portrait<sup>72</sup>. Le paradoxe étant un des constituants de la nature humaine, on ne doit pas s'étonner de le retrouver dans une recherche de nature qualitative qui touche le domaine artistique. Dans cette analyse, je serai donc accompagnée par ces valeurs et je veillerai à soulever certains paradoxes rencontrés. Voici une citation de Lawrence-Lightfoot (2005), où elle explique que par la nature de son sujet de recherche, le portraitiste est surtout intéressé à voir sa démarche et le résultat de sa recherche circuler à travers une grande variété de lecteurs provenant d'horizons divers :

I wanted to create a narrative that bridged the realms of science and art, merging the systematic and careful description of good ethnography with the evocative resonance of fine literature. I wanted the written pieces to convey the authority, wisdom, and perspective of the « subjects »; but I wanted them to feel as I had felt, that the portrait did not look like them but somehow managed to reveal their essence. I wanted them to experience the portraits as both familiar and exotic so that in reading them, they would be introduced to a perspective that they had not considered before. (p. 6)

Lorsque l'on s'attarde au « Récit de terrain » dont il est question dans le chapitre précédent, on réalise qu'il est composé de cinq périodes d'exploration, qui se sont déroulées entre 2012 et 2015. Il est à noter que l'année 2013 a été consacrée aux séminaires théoriques obligatoires dans le cadre du cursus doctoral avec, en parallèle, des projets de création et d'ateliers professionnels en art performance. D'ailleurs, j'utilisais ces rencontres pour expérimenter les apprentissages théoriques et pratiques issus de ma recherche-crédation. Voici en détail comment sont divisées ces périodes de création en studio ainsi que les performances finales qui font l'objet de l'analyse :

---

<sup>72</sup> Voir p. 20.

- Atelier de recherche-création I – janvier à mai 2012;
- Participation à l' *Abécédaire du corps dansant : V-Vieillessement* – Mai et juin 2012;
- Atelier de recherche-création II – janvier à mai 2014;
- Création finale – 1<sup>re</sup> partie – mars à juillet 2015;
- Création finale – 2<sup>e</sup> partie – septembre à novembre 2015.

Chacune des périodes décrites dans le chapitre « Récit de terrain » est distincte des autres par la façon dont le calendrier de récit a été réalisé et par la manière dont les données ont été collectées et transmises. C' st en continuité avec la particularité de chacune de ces périodes de création que cette analyse-ci est construite, en suivant le modèle en cinq points de Lawrence-Lightfoot, tel qu' exposé plus haut dans le Tableau 1.

## 8.2 Analyse des données

La prochaine partie sera consacrée à l'analyse des données recueillies sous forme de notes et poèmes dans le carnet de pratique, de dessins, de captations vidéographiques et photographiques. Nous l' avons dit, nous sommes ici en présence d' une recherche de type qualitatif. Les paramètres méthodologiques de ce type de recherche, on le rappelle, sont basés sur un caractère autobiographique d' authenticité et de rigueur en plus d' une répercussion envisagée sur l' aspect artistique (plus spécifiquement, cette recherche-création) :

[...] la recherche qualitative est un champ interdisciplinaire qui préconise une approche multim thodologique, une perspective naturaliste et une compréhension interprétative de la nature humaine. (Anadon, 2006, p. 15)

Un des grands points d'intérêt qui guide mon analyse est orienté principalement vers le partage et la communication d'une expérience à partager. Cette expérience s'est déroulée dans le cadre d'une recherche universitaire de niveau doctoral, ce qui signifie que, derrière cette analyse, réside une artiste chercheuse avec des objectifs artistique, sociologique, humaniste, éducatif et académique :

Par ailleurs, il faut affirmer qu'aujourd'hui les « chercheurs qualitatifs » disposent d'une pluralité de modèles théoriques, de méthodes, de techniques de collecte et d'analyse des données pour comprendre les problèmes actuels traversés par des questions sociales et politiques. En effet, la recherche est de plus en plus appelée à prendre position, elle ne peut pas se définir comme objective et neutre, elle doit être attentive et réagir à la revalorisation des approches de recherche centrées sur la mesure à grande échelle et sur la généralisation. Cette remontée des modèles traditionnels de recherche en éducation et dans les autres sciences sociales et humaines appelle à la réflexion. (Anadon, 2006, p. 25)

J'aimerais conclure les points 8.1 et 8.2 sur la méthodologie choisie et l'analyse des données avec une clarification qui m'apparaît importante d'apporter à ce stade-ci de la thèse. On se pose probablement la question suivante : Quelle est la différence entre la méthode autoethnographique et la *portraiture methodology*? Dès le départ, on peut affirmer que le fondement de ces deux méthodes est essentiellement le même, c'est-à-dire que le chercheur est l'élément central de la recherche. À la base, on sait que l'ethnographie « est perçue comme une approche qui requiert une immersion directe du chercheur dans le milieu étudié » (Anadon, 2006, p. 20). L'objectif d'une recherche ethnographique vise à appréhender le « style de vie d'un groupe à partir de la description et de la reconstruction analytique et interprétative de la culture, des formes de vie et de la structure sociale du groupe étudié » (p. 20). De son côté, l'autoethnographie « propose que la voix et l'authenticité du chercheur s'imprègnent de ces questions. Par conséquent, elles deviennent une manière singulière de présenter, de façon significative et consciente le phénomène culturel vécu, questionné

et recherché » (Rondeau, 2011, p. 49). Les résultats des méthodes ethnographique et autoethnographique sont présentés sous une forme qui relate les faits observés et colligés dans des carnets à la suite d'entrevues et d'une observation active sur le terrain de la recherche. L'autoethnographe partagera les effets des observations et des expériences vécues et leur influence sur sa pratique habituelle. La plus grande différence entre l'autoethnographie et la méthode du portrait réside plutôt dans la manière de communiquer les résultats d'une recherche. Pareil à l'autoethnographe, le portraitiste utilisera des méthodes de cueillette similaires, rigoureuses et authentiques. Toutefois, le portraitiste, lui, utilisera les résultats de sa recherche sur le terrain pour fabriquer une histoire, produire une création. Les observations et les expériences, autrement dit les résultats de sa recherche, en plus de servir à l'avancement d'une discipline, deviennent une matière utilisée pour la création d'une œuvre singulière. Dans le cas de la présente recherche, nous parlons d'une performance qui met en scène une *Danseuse Utopique*. Ce personnage, mon alter ego, se retrouve à être la protagoniste d'une performance. Cette création est l'évocation d'une poésie corporelle en direct inspirée d'une histoire personnelle en lien avec les transitions de la vie. C'est grâce à la recherche sur le terrain, le travail en studio et dans la théorie que ce projet a pu être conçu et présenté.

## 8.2.1 Atelier de création I – janvier à mai 2012

### 8.2.1.1 Le contexte

Cet atelier s'est déroulé au Département de danse de l'UQAM sur la rue Cherrier, où logeait également à cette époque l'Agora de la danse. C'est un très bel édifice qui possède une architecture ancienne avec un grand escalier stylisé qui nous accueille dès que l'on passe le seuil. Le studio réservé pour la durée de l'Atelier de création I a

été l'ancien local de l'Espace Tangente<sup>73</sup> durant plusieurs années avant que nous y travaillions. Situé sur la gauche en entrant, c'est un très grand espace rectangulaire avec de belles grandes fenêtres sur deux de ses murs et un plancher de bois. Il possède un petit équipement de son et d'éclairage. Le travail en studio se tenait tous les mercredis de 16 h à 18 h (avec des prolongements à l'occasion) et les vendredis de 14 h à 17 h. L'atmosphère était très agréable, car j'avais souvent le coucher du soleil comme éclairage. Le mercredi, Jade Marquis, et plus tard Catherine Gaudet, collaboraient avec moi. Le vendredi, je travaillais seule.

Le Département de danse est majoritairement fréquenté par un groupe de jeunes personnes dans la vingtaine ou la trentaine qui viennent pour faire leur baccalauréat en danse et, pour certains, la maîtrise en danse. Les femmes sont en nombre supérieur. Dans cet édifice, se côtoient donc des étudiants et des professionnels de la danse, de passage pour un spectacle à l'Agora, un cours ou un atelier. Les étudiants ont un temps de studio alloué et les réservations s'enchaînent. Ma réservation du vendredi après-midi s'est avérée un bon choix pour la tranquillité des lieux à ce moment de la semaine.

#### 8.2.1.2 La portraitiste

Lorsque je suis entrée dans ce studio en janvier 2012, j'étais très intimidée de me retrouver dans un tel lieu pour explorer mon art. C'était ma toute première expérience de travail sur le terrain en contexte de recherche-crédation, dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts. J'étais familière avec les studios de cette nature à cause des divers ateliers suivis dans un contexte de création professionnelle. L'intimidation

---

<sup>73</sup> <http://tangentedanse.ca/qui-sommes-nous/>

venait plutôt et surtout du fait que je me retrouvais dans un espace où, comme spectatrice, j'avais vécu de belles émotions artistiques. Le paradoxe intéressant ici, c'est que je me sentais, à 53 ans, semblable à la jeune étudiante de 18 ans qui commence son baccalauréat en danse. Je trouvais intéressant de ressentir cette sensation. Cela suscitait chez moi beaucoup d'humilité face à mes expériences antérieures. Je me retrouvais comme une débutante avec beaucoup d'anticipation et d'ouverture envers ce qui m'attendait. Aussi mes deux collaboratrices, qui allaient me guider et m'enseigner, étaient de jeunes femmes dans la vingtaine qui commençaient leur carrière professionnelle. Il était clair, dès le départ, qu'elles étaient mes guides et que mon expérience et mon âge ne devaient aucunement les intimider. Le partage devait se faire de façon intuitive et spontanée. Par rapport à ma pratique professionnelle, il était gratifiant et très stimulant pour moi d'entrer de plain-pied dans une nouvelle discipline. Mon état mental me dirigeait vers une totale ouverture à ce qui pouvait advenir dans les prochaines semaines. Les échecs et les incapacités corporelles qui pouvaient se présenter sur ma route étaient acceptés. En tant que taichiste et performeuse, je savais déjà comment transformer le négatif en positif.

### 8.2.1.3 La relation

Dès le départ, je savais que je ne pourrais pas danser comme tous les danseurs que je croisais dans l'édifice. Plusieurs de ces personnes sont dans le milieu de la danse depuis leur enfance. Une gestuelle spécifique et un langage propre à la danse sont incorporés en eux. Mon objectif, dès le départ, était d'apprendre ce qu'il me serait possible de faire avec mon propre bagage corporel. Mes idéaux étaient réalistes et avec Jade, dans les premières semaines, nous avons dressé un canevas des principales explorations qui me seraient profitables. Tandis qu'avec Catherine, je voulais comprendre comment naît et se développe une chorégraphie. À cette étape, j'avais

déjà une bonne idée de la création finale. J'avais trouvé le titre, *Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique*, quelques semaines plus tôt. Dans cet atelier de recherche-crédation, j'étais venue chercher des outils corporels pour avancer vers sa réalisation. Je voulais apprendre à mouvoir mon corps dans l'espace avec sens, élégance et sensibilité. Je désirais créer une performance poétique et dansante.

La première partie de cet Atelier de création I se concentre sur l'aspect physique de mon apprentissage. Jade partage avec moi des trucs et des manières de faire en travaillant à la barre, en traversant le studio en marchant, sautant, tombant ou tournant. Tout en me prodiguant ses enseignements, elle profite de cette expérience pour peaufiner son propre apprentissage en expérimentant des exercices de réchauffement en ma compagnie. C'est en m'observant que, de son côté, elle raffine la transmission de ses connaissances. Notre collaboration est basée sur un travail de préparation du corps et sur la mémoire du geste. Dans la deuxième partie, avec Catherine, nous explorons la construction et la mémorisation de gestes et de mouvements artistiques qui feront partie d'une chorégraphie.

La plus grande observation qui émerge de ces quelques semaines d'exploration avec Jade et Catherine provient de mon âge et de son empreinte sur mes mouvements, deux éléments déjà inscrits dans mon corps. J'ai une bonne posture, beaucoup de souplesse et une excellente compréhension de la dynamique d'un mouvement. Je comprends comment faire bouger mon bras dans une direction tout en bougeant la jambe dans l'autre, etc. Sauf que mon souffle, mon rythme cardiaque, la vitesse d'exécution de mouvements rapides ou opposés, la mémoire d'une routine répétée et les étourdissements lorsque je tourne trahissent mon âge. Donc, je ralentis, je cours moins vite que demandé et je tourne moins longtemps. Je peux constater, lors de mes échanges avec Catherine, qu'elle doit transformer ses façons de faire en tant que chorégraphe. Je ne répète jamais le geste de la même manière. Le sens du geste est le

même, mais parfois je ne bouge pas le corps, la tête, un bras, etc. exactement comme elle me l'enseigne ou me le dicte. Aussi, mon corps plus âgé et inexpérimenté ne reproduira pas le geste d'ouverture des bras ou le lever de la jambe aussi haut, par exemple. Catherine compose aussi avec ma gestuelle de taichiste, qui ne peut faire autrement qu'émerger au fil de nos rencontres de travail. Déjà, avec cette première expérience de terrain, j'arrive à rassembler les similitudes et les différences entre moi et mes deux collaboratrices ainsi qu'entre les disciplines impliquées dans ma démarche doctorale. Dans le tableau ci-dessous, je présente en parallèle ce qui m'est apparu similaire et différent entre la danse et le tai-chi et entre la danse et la performance à ce stade de ma recherche-crédation :

Tableau 2 Similarités et différences

	<b>Similarités</b>	<b>Différences</b>
<b>Entre tai-chi et danse</b>	-Arts de mouvements	-Différents rythmes dans la danse
	-Acquisition d'une conscience corporelle	-Esthétique importante dans la danse
	-Colonne vertébrale comme pivot du corps	-Mouvements différents qui se répètent en danse
	-L'ouverture du bassin est importante dans l'exécution des mouvements	-Jamais de musique en tai-chi
	-Développe une bonne maîtrise corporelle	-Pas besoin d'un public en tai-chi; réel ou imaginé
	-Mouvements qui se répètent	
	-Peut se faire en solo	
<b>Entre performance et danse</b>	-Sont des disciplines artistiques	-Demande un apprentissage spécialisé pour participer à un projet de danse professionnelle
	-Demande de la créativité	-Une performance ratée n'est pas un échec, mais une expérience constructive
	-Communication avec un public	-Une performance est unique et éphémère
	-Peut se faire en solo et peut se réaliser sans aucun soutien technique	
	-Risque de blessures	

#### 8.2.1.4 Les thèmes

Lorsque j'ai commencé cet atelier, j'avais de nouvelles connaissances théoriques à mon actif, qui étaient issues du cours Fondements esthétiques de la danse et du séminaire de Méthodologie I<sup>74</sup>. J'avais d'emblée été très interpellée par les écrits de Michel Bernard sur les concepts de *chair*, de *corporéité* et sur sa *théorie du mécanisme énonciatif de l'acte de sentir*<sup>75</sup>. C'est enrichie par ces nouvelles acquisitions que j'ai entrepris cette démarche sur le terrain. Cet apprentissage théorique au sujet du corps et du corps dans un mouvement dansant me stimulait, car j'avais une nouvelle dimension corporelle à explorer. Je savais pertinemment que des découvertes me mèneraient vers une compréhension intérieure et incorporée du corps dansant. Comme l'écrit Lawrence-Lightfoot (1997),

[e]ven though the portraitist anticipates changes in her research plan and is attentive to the cues in the field to which she must respond and adapt, it is important that she record her framework *before* she enters the field, identifying the intellectual, ideological, and autobiographical themes that will shape her view (p. 186).

Les grands thèmes qui émergent de ce premier atelier se présentent comme suit :

---

<sup>74</sup> Séminaire de recherche et création Méthodologie I (EPA 9000) à l'automne 2011 avec Mesdames Andrée Martin et Sophie Jama.

<sup>75</sup> Voir section 6.3.1 à la page 80.

Tableau 3 Thèmes Atelier de création I

-Vérifier ma capacité physique à réaliser ce désir de danse	-Stimulée par mon enthousiasme, ne pas dépasser mes limites physiques afin de ne pas me blesser.
-Mon rapport à l'âge	-Comment l'expérience accumulée permet de construire avec ce qui est?
-Tenter de cerner ce que peut être le <i>sentir</i> qui émane de la danse	-Découvrir que les sensations ressenties guident les gestuelles et les déplacements.
-Unité entre tous les sens « chiasme parasensoriel »	-La perte d'un sens (l'ouïe) a enrichi la présence des autres.
-L'ivresse du mouvement	-Avoir une agréable sensation quand tous les éléments qui font notre corps interagissent en une parfaite harmonie de manière artistique et poétique.
-Tissage-détissage	-Ne garder que les mouvements qui donnent du sens, même si l'on doit éliminer de belles gestuelles.
-Force gravitaire	-Nouveau rapport avec le sol. La routine du tai-chi s'exécute toujours debout. En danse, le contact du corps avec le sol me fait prendre conscience autrement de ma corporéité.
-Comment maintenir le performatif?	-Demeurer authentique dans la présence lors de gestes répétés.

#### 8.2.1.5 La construction esthétique

Tel que précisé à la section 7.2.3, j'ai conclu cet atelier de recherche par la présentation d'une création intitulée *Bouger sur du faux-bruit* qui était représentatif de tous mes apprentissages réalisés dans ces deux collaborations. La présentation s'est tenue dans le studio de recherche utilisé tout au long de la session. J'avais un petit public composé d'une dizaine de personnes : des gens qui provenaient du milieu de la performance et du théâtre, des amis de longue date et quelques membres de ma famille. J'étais fière d'offrir quelque chose dans ce lieu significatif. C'était une étape très importante, car je réalisais une première performance poétique avec une gestuelle totalement nouvelle.

Catherine Gaudet avait développé une histoire et je me suis laissé emporter par son propos. C'était la première fois que je bougeais d'une manière plutôt dansante. Nous avons discuté beaucoup de mon désir de poétiser mon mouvement. Au départ, mon personnage portait plusieurs manteaux et petit à petit se délestait de ceux-ci, pareils à des pans de vie. J'avais une chorégraphie à exécuter avec des déplacements dans l'espace et des mouvements de rotation au sol qui me demandaient beaucoup de concentration. Je ne cherchais pas à rendre ces mouvements beaux, mais plutôt vrais. Ils étaient représentatifs de ce que je pouvais faire. Il y avait le *Requiem* de Mozart qui jouait (je ne l'entendais pas), mais la musique accompagnait ma gestuelle selon la chorégraphie de Catherine. C'est un travail où deux disciplines et deux manières de faire se sont rencontrées. La chorégraphie était construite de façon à laisser de l'espace à un geste plus performatif. Celui-ci pouvait se réaliser puisque la structure était rigoureuse, mais ouverte à tous les possibles.

Les commentaires reçus à la fin de la présentation s'orientaient sur deux axes principaux. Le premier fait mention de ma grande force de présence. On remarquait que j'étais totalement ancrée et intègre dans mes actions. Le deuxième s'intéressait à l'exécution de mes gestes, qui n'étaient pas tout à fait justes et fluides. On a tout de même mentionné que, par la nature de mon projet et mon désir de poétiser ma gestuelle, ces gestes rendus avec quelques maladresses donnaient beaucoup de profondeur à ma démarche. Mon état de présence, mon authenticité et ma générosité faisaient en sorte que cette première présentation était un bon indicateur de la richesse académique et artistique de ma démarche.

### 8.2.2 *Abécédaire du corps dansant : V - Vieillesse* – mai et juin 2012

#### 8.2.2.1 Le contexte

Quelques jours après avoir terminé mon Atelier de recherche-crédation I, je commençais un nouveau projet dans le même studio. Je participais à la recherche-crédation de ma directrice de recherche, soit l'*Abécédaire du corps dansant : V-Vieillesse*<sup>76</sup>. Le thème et la lettre, *V-Vieillesse*, tout en étant extérieurs à ma propre recherche, s'intéressent à des questions qui sont sous-jacentes à ma démarche. Les questionnements d'Andrée Martin au sujet du corps vieillissant trouvent un écho dans mes propres interrogations sur les transitions de la vie. C'est également un projet qui réunit deux chorégraphes, deux danseuses, un musicien, une vidéaste, un éclairagiste et une répétitrice. La lettre « V » n'est pas la première lettre investiguée par la directrice du projet. Une manière de faire est déjà mise en place. Les répétitions

---

<sup>76</sup> Voir p.113.

se tiennent différemment selon les personnes. Au début, je suis seule avec Andrée et parfois la danseuse Jade Marquis se joint à nous pour travailler sur un duo que nous ferons ensemble. Mes séances de travail durent environ deux à trois heures par semaine. À la fin de juin, pour une résidence de deux semaines, toute l'équipe se transporte au Studio Alfred-Laliberté du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM. Les chorégraphes et danseuses impliquées dans le projet ont déjà travaillé ensemble. C'est ma première expérience sur une scène dans un projet de cette nature. Je suis la seule performeuse.

#### 8.2.2.2 La portraitiste

C'est la première fois que je travaille sur le terrain avec ma directrice de recherche. Dès le départ, je suis confrontée à divers sentiments. Je suis contente de participer à cette recherche d'Andrée sur le corps et je suis contente de retravailler avec Jade et Catherine, qui font aussi partie du projet. Manon Levac<sup>77</sup>, danseuse professionnelle et professeure au Département de danse, qui participe au projet de recherche sur *l'Abécédaire du corps dansant : V-Vieillesse*, est également inspirée par les mêmes interrogations que moi. Me retrouver seule dans le studio avec Andrée et approfondir cette relation directrice-étudiante sur le terrain de la pratique est intéressant. On apprend à travailler ensemble et je sais qu'au fil des semaines, je vais découvrir de nouvelles choses sur le corps dansant. Avec *Bouger sur du faux-bruit*, Andrée m'a vue évoluer dans un travail corporel. Elle a maintenant une meilleure idée de mes capacités physiques et artistiques. Notre apprentissage se construit surtout autour des manières de développer et de construire un projet à partir d'expériences issues de disciplines différentes. Je suis une performeuse qui travaille

---

<sup>77</sup> <https://danse.uqam.ca/departement/personnel/professeurs/69-manon-levac.html>

avec l'instant présent. J'ai une idée, un concept, mais tout se réalise en performance. Andrée vient du terrain de la danse où le geste se construit et se développe dans l'exploration et la répétition. Avec *V-Vieillessement*, je poursuis l'apprentissage débuté avec Catherine, mais je n'ai pas vraiment une idée du processus en cours. Je suis un des maillons de la chorégraphie. Je dois apprendre à travailler sous la direction de quelqu'un d'autre, à bâtir un nouvel ancrage dans la répétition de certains gestes sous le regard d'une chorégraphe. Je suis prête à découvrir de nouvelles manières de travailler, mais je tiens à préserver mon assise de performeuse. C'est ce dont parle également Lawrence-Lightfoot (1997) : « The portraitist's stance is one of acceptance and discernment generosity and challenge, encouraging the actors in the expression of their strengths, competencies, and insights. » (p. 141) Le plus important pour moi est de conserver mon intégrité et mon authenticité. C'est ce que je tente de maintenir à travers ces gestes répétés semaine après semaine.

### 8.2.2.3 La relation

Ma participation à *V-Vieillessement* m'a fait vivre une rencontre différente avec l'art performance. Ce projet intensif dans une autre discipline artistique m'a fait réaliser des choses surprenantes sur ma propre pratique. On l'a écrit en introduction, les performances que je réalise ne sont pas des performances d'action, d'infiltration ou relationnelle, mais plutôt des performances liées à ce que je vis au moment où je les fais ou au contexte qui les fait naître. Travailler au sein d'une équipe m'a forcée à revoir ma manière de travailler en tenant compte prioritairement du collectif. Cela m'a permis de fouiller encore plus profondément le contexte, celui qui motive une performance. En performance, le performeur fait quelque chose qu'il vit réellement au moment où l'action se déroule, ce qui nous amène à nous intéresser à l'*a priori*, soit ce contexte qui fait qu'une action a lieu. Qu'est-ce que le performeur est en train

de nous dire par sa présence, son attitude ou son état d'esprit? Je devais composer avec le contexte dans lequel je me retrouvais : a) le projet de quelqu'un d'autre; b) avec d'autres personnes impliquées qui avaient elles aussi leur manière de faire et c) je devais préserver cette qualité d'être « dans le réel », inhérente à ma manière de faire de la performance. Le travail du performeur comporte une multitude de sources. Le *vieillir* fait partie d'un des questionnements de ma recherche-crédation, sauf qu'ici, l'orientation, l'angle et la prise de parole émanaient d'une démarche extérieure à la mienne. Suite à mon expérience précédente avec Catherine, je savais qu'il était de ma responsabilité de démontrer, pour le bien du projet, que certains modes de fonctionnement performatif m'étaient nécessaires. Les autres artistes y gagneraient en expérience également. Par exemple, il était difficile pour moi de refaire *exactement* la même gestuelle d'une fois à l'autre. Ceci n'enlevait rien au sens de ce qui devait être fait. Nous étions dans ce chiasme parasensoriel où l'altérité prend son sens.

À ce stade-ci, il est impératif de mentionner que j'étais toujours aux prises avec la perte de mon ouïe<sup>78</sup>. Il est clair que cet état a affecté les directions chorégraphiques. Tout le monde a dû composer avec cette situation inattendue : travailler avec une performeuse sans expérience en danse et dont la surdit   l'empêchait de répondre aux consignes musicales. Comme performeuse, je trouvais cette expérience à la fois stimulante et frustrante : stimulante, car quand on travaille avec un réel qui se retrouve complètement transformé, ce dernier devient un matériau extraordinaire d'explorations corporelles; frustrante, car me retrouvant pour la première fois dans un projet complètement nouveau avec des collaborateurs provenant d'un champ disciplinaire que je tentais de comprendre, ne plus entendre ce qui se disait dans les échanges devenait grandement handicapant. Il est intéressant de mentionner qu'une des danseuses, Manon Levac, est arrivée le second matin de la résidence avec le poignet cassé et qu'elle a poursuivi sa collaboration avec l'avant-bras plâtré. Elle a

---

<sup>78</sup> J'en parle longuement à la section 7.2.3, p. 106.

modulé certains des mouvements et des positions de son corps afin d'ajuster sa nouvelle condition à sa partition initiale. Ceci étant dit, je crois que tous en ont retiré plus de positif que de négatif. Ce constat découle du fait que nous étions tout de même dans un univers de recherche-crédation avec, comme dans toutes productions professionnelles, des contraintes de productions.

#### 8.2.2.4 Les thèmes

La thématique du vieillissement chapeaute et nomme le projet, mais au-delà de son sens premier, il m'a été permis de l'explorer plus profondément et d'en recueillir des informations très constructives pour ma propre démarche. Il y a un paradoxe intéressant ici : plus je travaillais sur cette thématique, plus je m'en dégageais émotivement. Les autres thèmes qui ressortent de cette expérience touchent davantage la performeuse dans ses fondements et apportent un regard nouveau sur la pratique. Toutefois, me retrouvant pour la première fois dans un tel environnement de création, je suis devenue une très grande observatrice de ce qui se passait entre les différents acteurs impliqués dans le projet, et ce, malgré le handicap auditif, un peu comme l'a écrit Lawrence-Lightfoot (1997) :

Once in the field, the portraitist begins by listening and observing, being open and receptive to all stimuli, acclimating herself to the environment, documenting her initial movements and first impressions, and noting what is familiar and what is surprising. (p.187)

C'est ainsi que j'en profitais pour regarder attentivement comment les danseuses se préparaient avant d'entrer en action, comment les chorégraphes menaient leurs modifications gestuelles, etc. Je présume également qu'il en était de même pour les

autres lorsque, de mon côté, je me réchauffais en faisant des exercices de tai-chi taoïste. Nous étions semblables dans notre objectif de préparer le corps à la création et différentes dans le geste exécuté qui réchauffait les mêmes parties du corps (bras, jambes, bassin, tronc, etc.).

Tableau 4 Thèmes *Abécédaire du corps dansant*

Thèmes	Observations
-Vieillessement	-Plus je travaillais avec mon corps, le scrutais à travers cette thématique, plus je l'appivoisais dans ce qu'il était et devenait. J'ai appris à passer par-dessus tout ce qu'il signifiait comme <i>objet/sujet</i> émotif pour le transformer en un <i>objet/sujet</i> de création.
-Travailler avec le contexte, le réel	-Sans pour autant être devenue une danseuse, je suis devenue une performeuse dansante. Toute mon authenticité était contenue dans une dynamique gestuelle développée par une chorégraphie.
-Réagir à des consignes	-L'objectif était de développer un projet collectif à partir du mot <i>vieillir</i> . Il était essentiel de permettre que le travail de tout un chacun s'imbrique harmonieusement dans celui de l'autre et vice versa. Je devais m'ouvrir à certaines propositions scéniques et c'est à ce moment que j'ai été amenée, à mon tour, à travailler autrement.
-Écoute du corps	-Comme les danseurs, mon rapport au corps en action se vit dans la corporéité et dans les sensations physiques de contrôle, d'abandon et de puissance du geste.
-Créer à partir des mouvements du corps	-L'origine du geste démarre la gestuelle, qui par la suite se déploie sans qu'on intervienne directement. Les exercices puisaient dans ma mémoire corporelle et orientaient ma gestuelle.
-Souvenirs corporels et non émotifs	-Étant plutôt habituée à faire jaillir le geste à partir d'une émotion, un souvenir ou une opinion, je devais laisser ces concepts de côté pour laisser émerger une gestuelle issue de ma corporéité.
-Sphère kinésique (ou kinésphère)	-Apprendre à travailler avec mon espace corporel, l'habiter jusqu'au bout de mes extrémités. Jouer avec ses contrastes. Déployer le geste, du plus petit au plus grand, avec la même intensité ou des intensités variables.
-Travailler le regard	-Ouvrir mes yeux! Ouvrir son regard à l'extérieur est important en danse. Porter son regard est aussi important que de porter son bras dans une direction.

### 8.2.2.5 La construction esthétique

Le projet de l'*Abécédaire dansant* s'inscrit dans un continuum composé des différentes lettres de l'alphabet. Chaque lettre est le point de départ pour choisir un mot. Ce mot est en lien avec l'univers de la danse et de toutes ses composantes : danseur, chorégraphe, chorégraphie, mouvements, phrases, etc. La danse est un médium de création qui fait appel au corps et, contrairement à plusieurs métiers, l'expérience et les années de travail ne sont pas un gage de longévité. Certains danseurs arrivent à traverser ce mur du corps vieillissant en réorientant leur pratique et en ajustant leurs mouvements, leurs déplacements et les chorégraphies aux nouvelles capacités de leur corps. Certains y arrivent merveilleusement bien et c'est grâce à leur engagement à danser différemment que la danse évolue et peut s'inscrire dans l'art contemporain et actuel. J'emploie le terme *contemporain* dans le sens où l'emploie François Frimat (2010) : « Le contemporain se repérerait à ce qu'il fait rupture avec une histoire, une tradition ou un corps d'habitudes. » (p. 6) Le terme *actuel* fait quant à lui référence à l'action et à l'agissement. C'est justement parce qu'ils se donnent le droit de continuer d'être ce qu'ils sont, des danseurs, qu'ils donnent l'occasion au public, au fil des ans, d'accepter de voir des corps dansants dans la plénitude de leur âge.

C'est ce qu'offrait l'*Abécédaire du corps dansant* avec sa lettre choisie : *V-Vieillessement*. Le public était convié à participer à un projet interdisciplinaire qui avait comme sujet le *vieillir*. Comment peut-on vouloir parler de cette idée de vieillir, et par le corps dansant de surcroît? Le projet s'est donc échelonné sur deux mois et a réuni une équipe interdisciplinaire. J'étais très attentive au travail collectif puisqu'en performance, la majorité de mes projets sont menés en solo et avec des besoins limités en éclairage et en son. Tout en ayant à gérer des déplacements, des gestes, des

mouvements dansés, je devais secrètement apprendre à vivre la performance autrement. Je savais aussi que je n'étais pas seule à devoir modifier ma manière de faire habituelle, surtout lorsque j'ai réalisé que je devais tenir une certaine régularité dans mes déplacements pour que l'éclairagiste puisse aussi faire son travail. C'était la même chose pour tout le monde : autant les chorégraphes et les danseuses que la répétitrice, le vidéaste et le musicien avaient à s'accorder tout en s'octroyant un certain espace de liberté qui était nécessaire pour que la création puisse prendre son envol dans toute son authenticité.

Le public a été nombreux et était composé de personnes de diverses générations. Tout comme lors de la majorité des performances, il était placé près de l'action, ce qui est plutôt rare en danse, où on se retrouve plus souvent dans une salle à l'italienne. Dans les projets de *l'Abécédaire du corps dansant*, le déplacement des danseurs près ou parmi le public semble être une consigne acquise. J'ai aimé recevoir cette proximité. En tant que performeuse, et pour avoir vécu l'expérience où je ne voyais pas le public, la proximité m'est essentielle pour accéder à la présence authentique. Sinon, je me sens en représentation. Suite à ce projet, mon lien avec le vieillissement de mon corps s'est modifié. C'est à force de le chercher avec les mains, de laisser mon corps se faire filmer et grossir sur le grand écran que, petit à petit, j'ai accepté qu'il soit devenu ce qu'il était. Le projet m'a fait réaliser que je suis d'abord sensible à son devenir plutôt qu'à ce qu'il sera. Finalement, participer à *l'Abécédaire du corps dansant* aura permis à la performeuse que je suis de confirmer la force du contexte et l'incalculable puissance du réel en performance.

### 8.2.3 Atelier de création II – janvier à mai 2014

#### 8.2.3.1 Le contexte

Cela fait près de 18 mois que je ne suis pas retournée en studio au Pavillon de danse. Comme je l'ai déjà mentionné, l'année 2013 a été consacrée à terminer les séminaires obligatoires inscrits au programme du doctorat. Toutefois, afin de poursuivre mon apprentissage du corps dansant, je me suis inscrite à un cours de trois mois en danse contemporaine, offert par le Service des activités culturelles de l'Université de Montréal. J'ai également participé à quelques ateliers en art performance. Donc, l'Atelier II, inscrit au programme, constitue un retour sur le terrain de la pratique en recherche-crédation. Le studio que l'on m'a alloué est localisé au sous-sol et j'ai dû me faire guider, tellement il est situé en retrait des autres studios. Il est immensément grand et haut. C'est un grand rectangle et lorsqu'on ouvre la porte et qu'on accède à celui-ci, notre regard est instantanément porté vers le fond, où se trouvent deux grands tableaux blancs. Deux de ses murs sont ornés dans le haut de plusieurs fenêtres givrées et rectangulaires qui ne laissent passer que faiblement la lumière extérieure. Il est doté d'un système de son très performant. Alors que je commence ce nouvel atelier de recherche, j'ai une vague idée de ce que je pourrais y faire. Contrairement à ma première recherche sur le terrain, je suis maintenant beaucoup plus familière avec un tel environnement. De plus, j'ai à mon actif deux expériences du corps dansant issues de mes précédentes collaborations dans le cadre de l'Atelier de recherche-crédation I et de l'*Abécédaire du corps dansant*. Grâce au séminaire de Méthodologie II, j'ai également resserré mes objectifs de recherche en clarifiant ce que j'entendais réaliser comme projet de création finale. Voici ce que j'ai écrit dans le travail final de ce séminaire :

À l'heure actuelle, la performance envisagée est composée d'une série de petits tableaux empreints d'un univers poétique simple et épuré. L'esprit zen ainsi que la philosophie taoïste inspirent l'atmosphère dans laquelle je souhaite développer le projet. Le défi est stimulant. Il est grand et tout en contraste avec le milieu de la danse contemporaine, qui valorise (parce que le public le préfère aussi!) la jeunesse, le corps athlétique, l'habileté, la dextérité, l'audace et la flexibilité des danseurs. En parenté avec le butō, par la lenteur, le minimalisme et les images, la création se veut également le projet d'une performeuse qui apprivoise la danse comme moyen d'expression. Je créerai un projet qui lui empruntera des outils qui pourront être appliqués à des objectifs précis de création touchant le corps.

C'est animée par cette idée que j'entreprends donc les trois premières heures d'atelier avec ce que je sais le mieux faire dans une telle situation : du tai-chi taoïste.

### 8.2.3.2 La portraitiste

Je me souviens bien de la première impression que j'ai ressentie lorsque je suis entrée dans le studio du sous-sol. Je trouvais cet endroit froid et pas trop inspirant. Je me trouvais cette fois-ci isolée psychologiquement et physiquement. Déjà que je me sentais comme un imposteur au Département de danse, ce retrait physique de l'action et du mouvement des autres danseurs m'a un peu secouée. À droite en entrant, près de la console de son, il y avait des chaises et des tables. Pendant de longues minutes, je m'y suis assise et j'ai pris le temps d'absorber l'espace et de laisser mon regard faire le tour des lieux. Il est intéressant de mentionner que, pendant les mois qui ont suivi, il m'est souvent arrivé de passer de longues minutes assise à cet endroit sans bouger. Souvent, je me plaçais au centre du studio, allongée par terre ou tout simplement assise sur une chaise. Il peut paraître paradoxal de maintenir une telle immobilité (pendant parfois 30 minutes) tout en étant dans une recherche sur le corps dansant. Je n'étais pas en méditation. J'étais à l'écoute de ce qui pouvait advenir. C'était très

performatif et collé sur ce que je vivais pendant ces jours-là. Donc, lors de ma première arrivée dans le studio, nous étions en janvier, les fenêtres étaient recouvertes de neige et le studio était surchauffé (comme la plupart des studios de danse). À ce moment-là, je ne savais pas que cette période serait très productive. On se rappelle que j'avais une douleur importante à l'épaule<sup>79</sup>. Mais finalement, ces mois de travail ont été extrêmement créatifs.

### 8.2.3.3 La relation

Après avoir fait ma routine de tai-chi taoïste, le sentiment d'isolement a laissé place à une sensation de liberté. J'ai écrit une première phrase dans mon carnet de notes : « Par quoi commencer? » Par la suite, je me suis inspirée de l'expérience acquise auprès de Catherine Gaudet et d'Andrée Martin. Je me suis placée dans un endroit spécifique du studio<sup>80</sup>, j'ai branché mon appareil vidéo et j'ai bougé pendant une dizaine de minutes. J'ai laissé un geste intuitif prendre place. Je me suis laissé porter par le plaisir de bouger lentement en m'imprégnant doucement de la sensation du corps en mouvement. J'avais en tête le mot *lenteur* et par ce mot, je m'ancrais dans une gestuelle plus intérieure. Je savais que je n'avais pas à me lancer dans une image de danseuse, mais plutôt dans une sensation de danseuse. La lenteur m'aidait à me connecter à un rythme proche du tai-chi. Cela me mettait en confiance. C'est en observant attentivement les captations vidéographiques que j'ai été happée par certaines formes que j'avais créées. Instinctivement, je suis allée tracer de grands croquis sur les tableaux. Sans le savoir, je venais de mettre en place un mode de fonctionnement qui m'inspirerait tout au long des cinq mois qui suivraient :

---

<sup>79</sup> Voir p. 117

<sup>80</sup> Cet endroit s'est avéré le point de départ des expérimentations performatives qui ont suivi.

exploration gestuelle, visionnement, captation de formes et croquis sur le tableau, dans l'ordre ou le désordre.



Figure 33 Premier croquis réalisé sur le tableau blanc (détail)

Un jour, j'ai constaté que je n'avais plus envie d'effacer mes croquis et que je souhaitais les conserver autrement qu'en images numériques. C'est ainsi que je me suis mise à apporter mon attirail de dessin en studio. Il est parfois arrivé qu'après ma séance de tai-chi, je dessine un premier jet qui m'inspire des gestuelles à expérimenter. Donc, il y avait une courroie de transmission entre le dessin et le geste, et c'était mon état du moment qui amorçait l'un ou l'autre. Plutôt que d'explorer la gestuelle par elle-même comme le fait le danseur, je l'explorais à l'aide d'un geste sur le papier. Le danseur alimente son mouvement en dansant et en répétant encore et encore. Mon expérience du corps en mouvement ne pouvait fonctionner de cette manière. C'est en faisant de grands croquis sur les tableaux blancs que je pouvais laisser des gestuelles prendre forme. Et puis, un jour, des mots se sont ajoutés et ces mots ont pris sens grâce à de petits poèmes.

Pendant les premières semaines, j'ai travaillé de cette manière pour ensuite réaliser que je m'éloignais petit à petit de mon ancrage de performeuse. Je tentais de mettre mes énergies sur la création d'une danseuse. J'explorais sans mes objets, comme si je ne voulais pas laisser de l'espace à l'émotion que ceux-ci génèrent. Je me disais qu'en n'utilisant que le corps et les gestes, j'arriverais à faire jaillir le dansant plus facilement. C'est le contraire qui s'est produit : j'ai été confrontée plus rapidement à mes limites. Devant ce fait, j'ai recommencé à utiliser certains objets : valise, couverture, souliers et galets. J'ai travaillé quelques séances avec eux et après m'avoir guidée dans l'élaboration d'une structure performative<sup>81</sup>, certains ont été mis de côté quelques semaines plus tard. Par exemple, j'ai abandonné la petite valise bleue, car je ne savais plus quoi faire avec elle. Après l'avoir manipulée de toutes sortes de manières, il m'était difficile de savoir à quoi elle me servait véritablement. En début de présentation, je l'utilisais pour transporter mes autres objets. C'était d'ailleurs ce que je faisais depuis quelques années en performance. Cette valise est mon objet fétiche, un ancrage. Toutefois, dans cette démarche sur le corps dansant, elle me plaçait dans une situation où je ne savais plus quoi faire avec mon corps. Elle devenait un boulet, au sens propre comme au figuré. J'ai essayé de l'utiliser autrement en dansant avec elle, en la plaçant sur des parties de mon corps où elle m'obligeait à avoir certaines postures en me faisant bouger d'une certaine manière. En définitive, je n'ai gardé que les souliers rouges, une petite robe de mon enfance et un galet. Le choix a été relativement facile à faire, car ces objets me guidaient dans des origines gestuelles et dansantes. La petite robe et le galet à eux seuls étaient hautement signifiants et m'ont amenée à les manipuler avec lenteur et respect. Cette remise en question suscitée par l'aventure de la valise a été un moment charnière de mon exploration durant l'Atelier de recherche-crédation II.

---

<sup>81</sup> Cette structure était construite à partir du sens de ces objets et de leur situation dans mon échelle temporelle : par exemple, une petite robe portée dans mon enfance ou des souliers d'adultes.



Figure 34 Le contenu de la valise bleue



Figures 35 et 36 Travail en studio

Ce choix de déambuler sans la valise a solidifié une structure et une nouvelle manière de créer. À l'instar du travail réalisé dans l'*Abécédaire du corps dansant*<sup>82</sup>, plutôt que de travailler avec la mémoire émotive, je créais avec la mémoire gestuelle. Cette dernière m'a permis de trouver une façon de commencer la performance. Lorsque je débute, je suis placée dans un endroit du studio, mais aussi dans un espace réel logé dans ma mémoire : la maison familiale. J'ai pris confiance dans ma démarche, car elle était véritablement issue de ma corporéité. La déambulation débutait dans ma chambre d'enfance et dans mes mains, je tenais un petit galet cueilli près de la maison familiale. En effectuant un parcours lent à travers le studio, je faisais ainsi le tour des pièces de la maison, sortais à l'extérieur, longeais la maison et poursuivais ma route jusqu'au bord de la mer. Cette déambulation n'était pas linéaire, car je descendais des escaliers, marchais sur des galets et ces *obstacles* me forçaient à bouger différemment. Arrivée sur le bord de la mer, j'entrais dans l'eau et le ressac des vagues amorçait une gestuelle incorporée. Par la suite, j'ai été capable d'évoluer dans mon expérimentation et de construire un projet où je pouvais laisser une corporéité plus dansante se déployer. Après quelques semaines, j'avais installé une structure composée de petits tableaux chronologiques, poétiques, simples et épurés. Chacun d'eux amenait une gestuelle spécifique.

---

<sup>82</sup> Voir p.113.

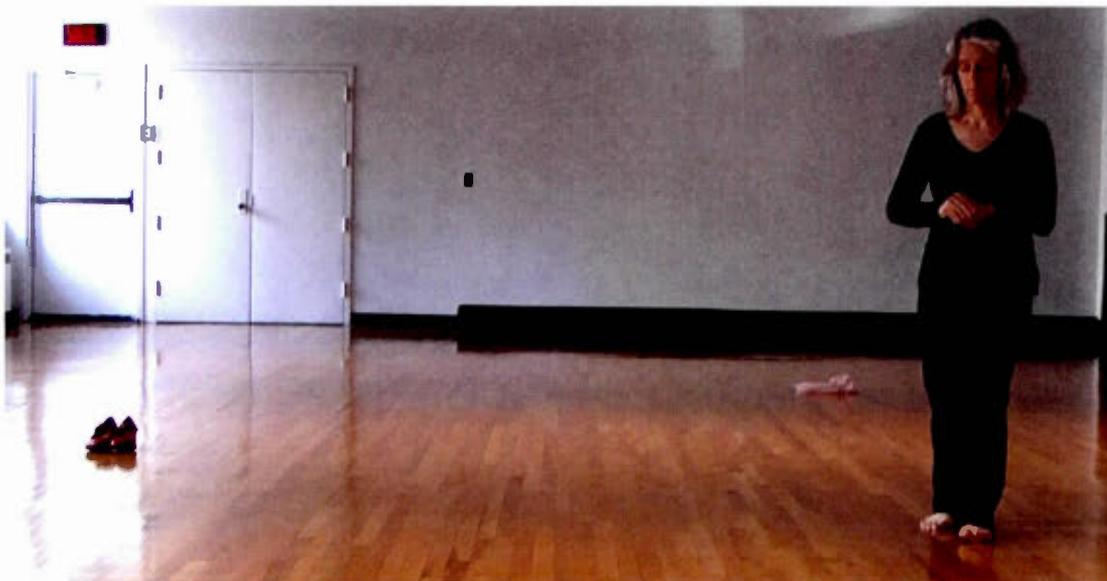


Figure 37 Performance mai 2014  
Capture d'écran tirée de ma présentation devant un public invité

#### 8.2.3.4 Les thèmes

La citation présentée au début de la section 8.2.3, tirée du travail final que j'ai présenté dans le cadre du séminaire Méthodologie II, nomme à elle seule les principaux thèmes qui se sont dégagés de cette partie de ma recherche-crédation : univers poétique, esprit zen, lenteur et philosophie taoïste. La démarche sur le terrain était grandement inspirée par ce petit bout de texte. Contrairement aux deux premières expériences, j'avais justement acquis de l'expérience. Je n'étais plus dans l'apprentissage d'une gestuelle propre à une discipline. Je n'avais pas à m'adapter à un projet développé par une autre personne. Dans cette troisième étape, je mettais véritablement en place les fondations de ma création finale. Pour la réaliser, j'avais des points de repère qui me guidaient dans une manière de faire. Ces repères étaient associés aux différents ancrages que j'avais mis en place pour installer ma structure

performative. Ils me permettaient de faire ma performance sans me soucier du temps et d'être totalement à l'affût de ce qui pouvait advenir pendant la performance. Ces repères sont une assurance qui maintient une instantanéité de présence.

Tableau 5 Thèmes Atelier de création II

Thèmes	Observations
-Interdisciplinarité	Le mélange des disciplines (dessin, vidéo, photo, poésie) m'est nécessaire pour relater l'amplitude de ce qui m'habite.
-Transdisciplinarité	Ce projet s'est multiplié par la nécessité d'aller plus loin que la simple rencontre disciplinaire. Il s'intéresse davantage à ce qui fait que cette rencontre arrive.
-Entre-deux	Je travaillais dans une « craque », dans un entre-deux. Tout est possible sans les codes spécifiques à une discipline où l'on cherche à se réinventer.
-Motion/no-emotion	Ces mots sont devenus comme un leitmotiv de création, qui m'a accompagnée jusqu'à la dernière performance, tenue le 15 novembre 2015.
-Blessure/analogie	Une blessure m'a donné l'occasion extraordinaire de créer dans une réelle attitude performative. Une grande leçon.
-Lenteur	La lenteur est intrinsèque à ma façon de bouger. Grâce à elle, je peux m'ancrer davantage. Je l'avais égarée au début de ma recherche sur le terrain; en allant vite, j'essayais de ne pas être ennuyante dans ma gestuelle.
-Attitude performative	Confiance, intégrité et authenticité.

### 8.2.3.5 La construction esthétique

Comme indiqué dans le « Récit de terrain »<sup>83</sup>, j'ai fait une présentation devant un public composé de personnes invitées, une représentation qui portait le titre choisi pour la création finale : *Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique*<sup>84</sup>. J'étais en confiance et j'étais certaine de détenir la structure sur laquelle ma création finale serait construite. Le public a été touché par mon authenticité, ma vulnérabilité, mais aussi par mon audace à vouloir animer cette danseuse en moi. On a parlé de mon corps qui dégageait une force et une belle énergie. Une pierre que je fais tomber et rouler a été désignée comme un élément fort de la performance. On a aimé mon chant, ma voix. On a été touché par des moments de tendresse. On a eu l'impression d'être dans la mer avec moi. On a ri de cet amour que je porte aux belles chaussures rouges. On a aimé la présence que je donnais, sans y toucher, à une petite robe rose déposée par terre. On a été ému par le lien que j'entretenais avec elle. Chacun des tableaux de la performance possédait son filon autonome. Il ne me restait qu'à les retravailler un à un.

On m'a suggéré de me questionner sur la place des mouvements du tai-chi dans ma présentation. Je faisais une partie de la routine avec les chaussures rouges aux pieds. J'aimais ce contraste entre la pratique de cet art ancien et ces chaussures résolument contemporaines. De plus, il y avait une démonstration intéressante de mon travail corporel. Cela me demandait une grande conscience et beaucoup de présence afin de ne pas perdre l'équilibre. Cet exemple illustre parfaitement ce que Michel Bernard (2011) a nommé *tissage-détissage* dans son chapitre consacré à l'orchésalité dans *Généalogie du jugement artistique* (2011). Même si le geste est fort et esthétique, s'il

<sup>83</sup> Voir p. 140.

<sup>84</sup> Un montage vidéo de cette première performance est inclus dans le DVD accompagnant la thèse. Il s'intitule « Performance mai 2014 ».

ne sert pas le projet, il faut se questionner sur sa présence<sup>85</sup>. Ensuite, on m'a proposé de laisser vivre ma voix, de la faire vibrer encore plus longtemps. De laisser tomber les paroles inaudibles et inaccessibles. On m'a parlé de mon regard, de mon contact avec le public. On m'a suggéré de mieux évaluer ce que je désirais de ce côté-là, de danser réellement avec une personne avant la présentation pour que la sensation redevienne plus corporelle, moins imaginaire. Je devais revoir la disposition du public. Quel type d'espace avantagerait vraiment cette performance pour que le lien empathique avec le spectateur se développe? La performance réalisée à mi-parcours me donnait confiance et me rassurait sur le fait que j'avais tout ce qu'il fallait pour poursuivre cette recherche-crédation. Elle était en résonance avec ce que j'écrivais le 3 février 2012<sup>86</sup> : plus je me laisse aller dans ma confiance, plus je suis dans la capacité d'offrir une création solide et affirmée.

#### 8.2.4 Création finale 1<sup>o</sup> partie — mars à juillet 2015

##### 8.2.4.1 Le contexte

L'année 2015 était prévue comme étant celle où je réaliserais la création finale de ma recherche-crédation. Je devais commencer mon travail en studio durant le mois de janvier après mon Examen de projet<sup>87</sup>. Cependant, au premier jour de l'année, j'ai appris que mon père était atteint d'un cancer fulgurant et qu'il ne lui restait plus que trois mois à vivre. J'ai eu besoin des mois de janvier et février pour absorber le choc de la nouvelle et prendre le temps de m'installer dans une routine qui se déroulait

---

<sup>85</sup> Voir à ce sujet les pages 83 et 121 de la thèse.

<sup>86</sup> p. 103.

<sup>87</sup> J'ai passé mon Examen de projet le 9 janvier 2015.

entre Rimouski et Montréal, avec des allers-retours aux trois semaines. J'ai donc commencé ma période de travail en studio le 5 mars. Pour les besoins de l'Examen de projet, je devais savoir dans quel lieu je réaliserais mes performances<sup>88</sup>, ce qui était avantageux et positif pour moi, car j'avais une cartographie géographique de l'endroit dans lequel se tiendraient mes performances finales. Je pourrais donc travailler à partir des dimensions de ce lieu final. Ma dernière présence en studio remontait à près de dix mois. J'ai délibérément demandé que l'on me réserve le studio du sous-sol du Pavillon de danse pour mes séances de préparation. Je maîtrisais les dimensions de cet espace pour y avoir travaillé pendant plusieurs mois. J'avais fini par adorer son isolement. J'étais loin du brouhaha engendré par le va-et-vient des étudiants, des professeurs et des professionnels qui circulent dans les corridors du Pavillon de danse. À la suite du travail d'écriture et de recherche théorique réalisé durant l'automne précédent, et après les échanges avec les membres du jury lors de l'Examen de projet, je démarrais ma nouvelle session de travail avec a) une connaissance du lieu d'accueil de mes futures performances, b) une expérience incorporée de ce lieu et du studio du sous-sol, c) des questions claires et précises à développer pendant les prochains mois et d) une structure performative affirmée et mise en place lors du précédent projet de recherche et de création.

#### 8.2.4.2 La portraitiste

Je démarrais cette nouvelle étape, qui serait chargée autant émotivement que physiquement. Je me souviens, lors du premier retour en studio, m'être dit que j'étais arrivée devant une situation où le *motion/no-emotion* prenait véritablement son sens. J'étais bien sûr inquiète de mes capacités à reprendre le travail. Encore une fois, ma

---

<sup>88</sup> Le lieu choisi était le Studio 303, situé dans l'édifice Belgo au centre-ville de Montréal.

pratique du tai-chi taoïste est venue à la rescousse. Dès les premières minutes, j'ai senti les effets physiques sur mon corps et sur mon esprit. J'étais dans un état particulier à cause de la maladie incurable de mon père, mais aussi à cause d'une certaine fatigue physique qui s'accumulait. Plus les semaines avançaient, plus je réalisais que j'étais en train de vivre un moment essentiel de la vie. Lorsque je me rendais voir mon père, nous étions souvent assis devant la fenêtre et nous écoutions ses musiques préférées. Mon père était un amateur de blues et de country. Les morceaux qui jouaient me plaisaient et nous tombions souvent dans des états méditatifs. Je revenais de mes séjours dans le Bas-du-Fleuve avec un regard différent sur l'instant présent.

#### 8.2.4.3 La relation

Les questions soulevées suite à l'Examen de projet étaient au cœur de cette nouvelle étape que j'entreprenais : Qu'est-ce que la danse? Qu'est-ce qu'un danseur? Qu'est-ce qu'un corps dansant? Ces questions étaient devenues un ressassement alimentant la démarche sur le terrain de la pratique. Elles permettaient à des concepts de prendre forme et d'enrichir la structure performative issue de la précédente période. Dans cette dernière, j'avais trouvé un équilibre identitaire entre la danseuse et la performeuse. J'étais maintenant une performeuse qui a une gestuelle dansante et poétique. Dorénavant, je développerais ma propre manière de sentir la danse. Ainsi, la Danseuse Utopique se révélerait davantage, grandirait et se développerait sur le terrain de la nostalgie. L'utopie et la nostalgie sont des concepts qui m'ont guidée dans ce voyage vers mon corps dansant. L'utopie est présente dans ma création depuis plus de quinze ans. Avant de vouloir devenir une Danseuse Utopique, j'ai été une Chanteuse Utopique : grâce à la performance, chanter comme et avec une soprano a été possible. Il m'est en effet impossible de chanter à cause de ma surdité,

mais cette impossibilité est devenue un moteur puissant afin de rendre ma création vivante, différente et transformatrice. Cette Chanteuse Utopique a performé pendant une dizaine d'années. Par la performance, elle a partagé le chant autrement, celui qui vient du cœur et va au cœur. Ce chant, le mien, n'était pas du chant, mais il était touchant. La danseuse s'inspirait de cette chanteuse. Ce ne serait pas de la danse, mais une danse, la mienne. De son côté, la nostalgie est un terreau fertile, porteur de sens. C'est elle qui accueille toutes les histoires vécues, perçues et incorporées. Elle renferme la mémoire qui permet au corps entier de raconter et de partager une histoire à la fois personnelle et universelle.

Au fil de mes expérimentations dans cette nouvelle étape en studio, la déambulation est devenue une source importante de questionnements. Je le savais, mon corps le demandait, le performatif s'en nourrissait, je devais approfondir encore et encore ce mouvement de la marche en début de performance. On a vu précédemment, dans le Récit de terrain, qu'à partir du 23 avril 2014, cette question est devenue de plus en plus intense et accaparait une bonne partie de mes temps de studio. Je percevais ce manque de clarté et de certitude qui me contraignait dans ma gestuelle. J'étais dans un espace-temps trop réel dans ma tête. Il empêchait le geste de se déployer autrement. Ma mémoire corporelle prenait le dessus sur l'origine du geste. Grâce à l'explicitation de l'action<sup>89</sup>, et à la prise de conscience sur le concept de la verticalité, j'avais enfin une ligne claire et je me situais dans quelque chose de profondément corporel. Cette prise de conscience de la verticalité a été ressentie dès le départ dans la déambulation, qui est devenue moins homogène, moins une marche dans l'espace. J'étais plutôt *en état de marche*. J'ai misé sur la présence du corps, sur ce pied qui se pose sur le sol, sur ces mains qui tiennent un galet, sur cette colonne vertébrale qui se plie et se déplie lentement et sur ce regard que je tente de rendre dansant. C'est ainsi que plutôt que de me souvenir, je me suis mise à ressentir. Mon bagage entier de

---

<sup>89</sup> Voir p. 149-150.

taichiste prenait enfin sa place véritable dans mon travail sur la corporéité. En performance, je fais davantage appel à la notion de présence authentique. Cette démarche sur le corps dansant me permet de valoriser mes connaissances incorporées du corps en mouvement.

Ma déambulation est devenue plus dansante justement parce que je laissais monter des sensations qui font venir des gestuelles et des ruptures de rythme. Mon lien avec l'espace s'est par le fait même agrandi, au point où j'ai demandé de changer de studio. J'étais dorénavant dans le physique, le spatial, le corporel. Après plusieurs séances, j'ai pu mettre des couches et des couches d'expériences qui enrichissaient mon travail corporel. Mon *action* de performeuse m'installait dans une mémoire et cette dernière générait des sensations. Ces sensations envahissaient ma corporéité, ma chair, et c'est à ce moment que la gestuelle se déployait et devenait celle du corps dansant. Ce que je faisais, c'était donc d'ouvrir le corps à une sensation physique qui me guidait vers une gestuelle, un mouvement et une transformation. C'est le corporel qui finalement me guidait et non la pensée, qui se retrouvait dans l'amorce, l'origine du geste. Enfin, je commençais à saisir véritablement ce que c'était que le corps dansant.

#### 8.2.4.4 Les thèmes

Les thèmes qui émergent de cette période sont profondément liés au monde corporel. C'est par une compréhension nouvelle, émergeant, circulant et se transmettant par le corps et les gestes, que j'en suis arrivée à saisir ce que peut être la danse, le danseur et le corps dansant. La danse, c'est dire et exprimer par et avec le corps. Le danseur se consacre des années durant à préparer et à entraîner son corps et à incorporer des manières de faire afin de répondre à des directives artistiques et esthétiques émanant

de lui-même ou de chorégraphes. Il doit toujours maintenir son corps-outil dans une forme physique exemplaire. Il apprend également à être à l'écoute de ce que cette enveloppe corporelle lui enseigne. Finalement, il *doit* aussi accepter un corps blessé et/ou vieillissant en transformant sa manière de danser.

Tableau 6 Thèmes Création finale 1<sup>re</sup> partie

Thèmes	Observations
-Clarifier la danse et le danseur	Dans les étapes précédentes, j'ai précisé mon statut de performeuse. Ce statut clair permet de faire la différence entre la danse et l' <i>état de danse</i> .
-Praxis	Comprendre le corps par le faire et développer un savoir-faire à partir de sa corporéité.
-Corporéité	Le corps : berceau de toutes les influences et expériences.
-Observation du corps en mouvement	Observer davantage les lignes et les formes porteuses de gestes artistiques sans connotation de sens. Ne s'en tenir qu'au geste lui-même, à sa forme et son esthétique.
-Spatialité	Introduire des concepts spatiaux (verticalité, horizontalité, perspective, mouvement circulaire) afin de faire évoluer la pratique avec le leitmotiv <i>motion/no emotion</i> .
-Conscience corporelle	Une conscience corporelle qui se construit autour du travail de la colonne vertébrale, de la main qui se déploie, du placement du talon sur le sol, sentir la kinésphère, etc.

#### 8.2.4.5 La construction esthétique

Contrairement aux autres périodes de recherche-création en studio, cette fois-ci je n'ai pas de présentation devant un public comme horizon, mais plutôt le visionnement d'une vidéo avec ma directrice de recherche. Ce que nous y voyons, c'est une performance que j'ai réalisée lors de mes derniers jours d'exploration en studio durant le mois de juillet. J'avais enfin l'agréable sensation d'avoir accompli un pas important dans ma compréhension de ce que peut être un corps dansant. Ce que nous voyons sur cette séquence filmée correspond exactement à ce que je souhaitais atteindre avec cette démarche : un lâcher-prise émotionnel, une aisance corporelle dans la gestuelle et une esthétisation de la forme qui correspondait à mon propre savoir-faire. Cette performance contient tout l'essentiel de ma structure performative, avec en plus des rythmes, des déplacements et des gestuelles qui montrent un corps dansant. J'ai également précisé et clarifié les sept différents tableaux qui composent ma structure performative. Sur la vidéo, nous voyons que j'ai enfin réussi à les habiter par le corps. Les racines de ces différents tableaux proviennent bien sûr de mes souvenirs, mais j'ai toutefois fini par trouver des gestuelles qui leur sont propres sans pour autant tomber dans une représentation par la forme. Chacun des petits tableaux est empreint de poésie et d'une gestuelle solidement assumée. Tout est là. Enfin. Il ne me reste plus qu'à peaufiner, raffiner et à aller encore plus loin dans ce désir de communiquer une poésie corporelle en direct. Je ne suis pas une danseuse, mais une performeuse en * tat de danse*.

## 8.2.5 Création finale 2<sup>e</sup> partie – septembre à novembre 2015

### 8.2.5.1 Le contexte

Pendant les mois de l'été, j'avais atteint une étape marquante dans le cheminement de ma recherche-crédation. J'étais maintenant dans le peaufinement de ce qui était déjà en place. Mon travail était devenu de plus en plus corporel et de moins en moins dans la construction d'une structure. Il était devenu, et ici j'ose l'écrire, plus *chorégraphique*. Il ne me restait plus que quelques semaines avant les performances finales. Il restait également à créer une affiche et une publicité. Toutefois, un élément important est venu se greffer au projet au cours des mois de juin et de juillet: il devenait de plus en plus évident qu'une trame sonore était nécessaire<sup>90</sup>. C'est ainsi que ma recherche-crédation s'est enrichie d'une nouvelle ligne créatrice et d'une collaboratrice au projet. Cette exploration sonore en compagnie d'une autre créatrice m'a obligée à resserrer encore plus la dynamique de chacun de mes tableaux. J'avais à clarifier et à prendre des décisions qui venaient d'une autre source que ma propre démarche gestuelle. Nous étions dans les derniers jours de septembre et, encore une fois, j'étais de retour au studio du sous-sol. Cet endroit était devenu important, car je n'avais pas à y refaire mes repères.

### 8.2.5.2 La portraitiste

Plus j'approchais de la fin de cette période de recherche-crédation en studio, plus je me sentais en confiance et prête à vivre les performances finales. J'avais la sensation

---

<sup>90</sup> J'en parle à la page 154.

d'avoir vraiment progressé durant l'été. La découverte en lien avec la spatialité, suite à l'explicitation de l'action, m'a profondément marquée. C'est à partir de ce moment-là que j'ai fait un grand pas dans ma démarche sur le corps dansant. Je me sentais bien et j'étais également enchantée d'avoir enfin résolu cette question autour de la nécessité d'avoir ou non un environnement sonore. Plus j'avançais dans la collaboration avec la conceptrice sonore, Éliane, plus j'étais persuadée que les choix que je faisais autour de la sonorité allaient considérablement enrichir mes performances, autant pour moi que pour les spectateurs qui seraient présents. De plus, la source des trames sonores avec lesquelles travaillait Éliane provenait de vidéos que j'avais tournées à l'automne précédent à la maison de mes parents, sur le bord de l'eau, en Gaspésie. D'entendre le son de la mer et des vagues, même si celui-ci était modifié par la création électro-acoustique, était puissant et marquant pour mon état de présence et mon plaisir d'être dans ce faire.

### 8.2.5.3 La relation

J'étais très stimulée à l'idée d'introduire du son dans mes performances. Travailler sur un environnement sonore me ramenait à une autre de mes expériences où, pendant quelques années, j'ai exploré la sonorité vocale et créé avec des musiciens improvisateurs. Ceci met en relief, encore une fois, mon interdisciplinarité. Pour Éliane, il a fallu que je détaille et précise davantage chacun des tableaux qui composaient ma performance<sup>91</sup>. Je lui avais dit qu'il était impératif pour moi de pouvoir être dans le performatif à l'intérieur de cette collaboration. Par exemple, pendant que je ferais mes performances, la technicienne au son et à l'éclairage devait être en mesure de prolonger ou de raccourcir la trame sonore. Elle recevrait des

---

<sup>91</sup> Un document est présenté à l'Annexe B.

consignes visuelles lui indiquant que j'étais arrivée ou non à une étape qui marquait un changement de tableau. Cette consigne soulignait pour moi une différence entre la performance et la danse. Il est rare qu'une performance se déroule avec un montage sonore construit sur du temps précis. De plus, cet environnement sonore m'accompagnait dans une suite de tableaux et, tout comme dans *l'Abécédaire du corps dansant*, je me suis retrouvée dans une situation où je devais tenir compte de la présence d'une conceptrice et d'une directrice technique. Le performatif se passait non pas dans ce qui pouvait advenir, mais dans l'état de présence. Je savais que quoi qu'il arrivait, je ne serais pas prise au dépourvu. Je continuerais ma performance et je ferais avec ce qui se présenterait<sup>92</sup>.

Pendant que se déroulait le travail de conception sonore, je poursuivais mes *répétitions*<sup>93</sup> en studio. Quelques jours avant les performances, j'étais encore aux prises avec un questionnement concernant le premier tableau où je déambule. Plus j'avancais, plus il devenait clair pour moi que je m'éloignais du performatif. La route que je suivais dans ma tête avait été répétée tellement de fois que je n'arrivais plus à la faire sans tomber dans le répétitif et le déjà fait. Contrairement à tous les tableaux qui suivaient, cette déambulation n'était plus qu'une forme et je devenais de moins en moins confortable dans cette situation<sup>94</sup>. J'ai demandé à Sylvie Tourangeau de venir m'aider à comprendre ce qui arrivait. Cette séance de travail a été plus que nécessaire. Sylvie m'a ramenée à mon statut de performeuse et m'a permis de réagir comme une performeuse, c'est-à-dire de suivre mon intuition. C'est ainsi que le lendemain, je rapportais la valise bleue en studio. Je me suis placée pour le premier tableau et tout s'est installé. Je suis sortie du cercle vicieux dans lequel je m'enlisais. Cet objet, qui

---

<sup>92</sup> Et c'est ce qui est arrivé lors de la première présentation, tenue le 13 novembre. Dans le tableau final, on avait convenu de projeter sur le mur du fond, en gros plan, une de mes vidéos tournée à l'automne précédent, sur laquelle on voyait et entendait mes pieds sur les galets. La projection vidéo n'a pas fonctionné et j'ai dû composer avec ce qui arrivait.

<sup>93</sup> L'italique signifie que ma structure étant trouvée, je travaillais encore et encore sur les différents tableaux.

<sup>94</sup> J'en parle dans le *Récit de terrain* aux pages 156-157.

était un boulet deux ans auparavant, était maintenant un objet avec lequel la performeuse suivait son intuition. C'est à ce moment que j'ai vraiment constaté à quel point mon travail était devenu plus corporel. La valise, même si elle était un objet émotionnel, était maintenant devenue un prolongement de mon bras. La déambulation a pris un tout autre sens. À défaut de construire à partir de souvenirs, je me suis mise à développer le concept à partir de la *célébration plastique*<sup>95</sup>. C'étaient les objets eux-mêmes qui dirigeraient la déambulation. C'est ainsi que la petite robe rose s'est vue accrocher sur un fil plutôt que d'être déposée sur le sol. Sa présence était significative comme objet porteur de sens pas seulement pour moi, mais pour le spectateur aussi. Cet exemple illustre bien ce que Michel Bernard écrivait avec « la théorie chiasmatisque de la sensorialité » (2001), où il explique que les chiasmes sensoriels se rencontrent dans le pouvoir de production de fiction. Cette expérience a été signifiante pour l'artiste-chercheuse que je suis. J'ai été à même de concilier la théorie avec la création.

#### 8.2.5.4 Les thèmes

Les thèmes qui émergent de cette dernière étape, celle avant les performances finales, illustrent de façon claire qu'une rencontre entre la danse et la performance a bel et bien eu lieu. Ils démontrent également une compréhension réelle de ma part, qui apparaît avec le développement d'un nouveau *savoir-faire*. Cet élément, qui s'ajoute à un *savoir-être* inhérent à la pratique performative, me permet d'allier ces deux notions avec la théorie reçue à partir des enseignements diffusés lors des différents séminaires, des recherches bibliographiques ainsi que des différentes lectures théoriques que j'ai consulté sur une variété de sujets touchant le corps dans toute son

---

<sup>95</sup> Terme emprunté à Richard Martel, dont j'ai suivi l'atelier plusieurs mois plus tard. Voir page 87.

entité<sup>96</sup>. C'est la combinaison de ce grand arrimage entre la théorie et la pratique qui donne à mon projet tout ce dont il a besoin pour son aboutissement : la rencontre avec un public.

Tableau 7 Thèmes Création finale 2<sup>e</sup> partie

Thèmes	Observations
-Praxis	La conscience du <i>faire</i> devient bien réelle et n'est plus l'apanage d'un concept théorique.
-Ancrage	L'ancrage revêt plusieurs dimensions : spatiale, émotionnelle, gravitaire, physique et formelle.
-Performatif	Demeure le liant de toutes les disciplines impliquées dans cette création finale et franchement pluridisciplinaire.
-Orchésalité	Lorsque j'emploie le mot <i>chorégraphique</i> , je pense davantage à une musique émanant du corps qu'à la conception d'une structure visuelle.
-Collaborateurs	Amènent des questionnements qui obligent à prendre des décisions et à faire des choix.
-Sonorité	Une décision qui me permettra d'aller sur de profonds chemins de création.
-Célébration plastique	En dégageant l'émotionnel de l'objet, cela permet de lui donner une valeur plus universelle.
-Chiasmes sensoriels	C'est l'aboutissement qui donne au corps la possibilité d'aller au plus profond de l'imaginaire et d'amener l'autre à soi.

<sup>96</sup> Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

### 8.2.5.5 La construction esthétique

Me voilà arrivée aux derniers moments de travail sur mes performances finales<sup>97</sup>, qui seront bientôt présentées devant un public. Les recommandations reçues de la part de ma directrice de recherche touchent certains détails qui enrichiront davantage ce projet. Premièrement, je dois faire attention à mon regard. En performance, ce genre de détail ne compte pas, puisque nous sommes en présence de ce que le performeur est en mesure d'offrir. Dans ce projet, je me vois contrainte à y veiller sérieusement. Le regard est également inclus dans le travail corporel. Il est un élément du corps aussi important que la présence et le geste réalisé. J'ai souvent tendance à me réfugier dans mon monde intérieur et, pour ce faire, je ferme les yeux. Ouvrir mes yeux et porter mon regard vers l'assistance me demande donc d'être dans une action du corps. De plus, ouvrir son regard a une répercussion sur sa stabilité. Si l'on ouvre son regard, on est plus droit, plus aligné et plus en contrôle de ce qui peut advenir.

Ensuite, lors d'une des dernières répétitions, pendant que j'étais dans le *tableau de la douleur*, je me suis approchée tout près d'Andrée. Ensemble, nous avons convenu qu'il est important que je me souvienne que ceci apporte un moment fort à la performance. Je dois me rappeler que si je veux maintenir le dialogue et ne pas me sentir en représentation, je dois être près des spectateurs afin que ces derniers se sentent interpellés dans leurs propres ancrages. Je termine ce parcours complètement chargée et totalement satisfaite de tout ce que j'ai accompli pendant mes trois années de travail en studio au Pavillon de danse de l'UQAM. Je suis maintenant prête à partager *Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique*.

---

<sup>97</sup> Je parle des performances (au pluriel), car elles sont uniques, même si elles émanent du même projet de recherche-crédation.

## CHAPITRE IX

### CRÉATION FINALE

#### *Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique*

**Entrée du public :** La Danseuse Utopique est assise sur une petite chaise côté jardin. Elle semble attendre. Le public la voit et sait qu'il ne peut s'adresser à elle, car elle est placée de profil et ne le regarde pas. Elle est déjà dans l'*action*. Lorsque tout le bruissement semble s'arrêter, elle se lève et vient se placer au centre de la scène et s'adresse au public. Elle lui parle d'une citation marquante d'un artiste contemporain chinois nommé Chen Zhen<sup>98</sup> et la lit : « L'art n'est pas très important en soi. Ce qui est important c'est de donner un sens et un esprit à ce que l'on fait, de renvoyer le sens à la vie elle-même. » C'est ainsi qu'elle accueille les spectateurs dans son univers. De plus, elle partage avec eux cette question : Qu'est-ce que ça veut dire vieillir en beauté et en sagesse? Elle dépose ainsi une seconde pierre dans l'édification de sa rencontre avec eux et désire les toucher dans leur cœur et leur esprit. Le public a ainsi l'occasion de mieux comprendre cette histoire de nostalgies et par le fait même de saisir que cette danseuse (qui n'est pas une danseuse) sait très bien qu'elle n'en est pas une. C'est pourquoi elle se permet de danser. C'est probablement une façon intentionnelle de s'assurer que le public sait qu'il va à la rencontre d'une histoire singulière.

---

<sup>98</sup> Cette adresse aux spectateurs, l'après-midi du 14 novembre, a pris un sens particulier. Le 13 novembre avaient eu lieu les attentats terroristes au Bataclan et à d'autres endroits de Paris. Il était impensable pour moi de faire comme s'il ne s'était rien déroulé la veille. Cette citation que je partage au début de la performance est tirée d'un texte accompagnant une exposition *Silence sonore* vue à Paris quelques années plus tôt. L'évocation du nom de la ville de Paris a, à lui seul, installé parmi nous tous une pensée respectueuse envers les victimes de ces événements tragiques.

Au milieu de la scène est déjà posée une petite valise bleue. Elle semble chargée d'une présence. Cette valise, aux yeux de la danseuse, appartient à sa famille depuis toujours. Son père l'a eue alors qu'il était jeune homme. Sa mère l'a utilisée pour ses courts séjours à l'extérieur de la maison familiale. Peut-être que ses sœurs et son frère l'ont également prise lorsqu'ils allaient dormir ailleurs. Elle en a hérité parce qu'elle l'a demandé. Pendant des années, elle l'a transportée dans ses différents déménagements, avec à l'intérieur les différents artefacts marquants de son histoire familiale. Au tournant des années 2000, cette petite valise bleue est devenue son objet fétiche. Ses performances sont toujours issues d'histoires personnelles et la petite valise bleue en est le témoin, le phare et la charge émotive.

**La grande marche :** Lorsque la Danseuse Utopique prend cette valise, le regard posé sur cette dernière est complice et chargé d'émotion. La gestuelle corporelle est en accord avec la forme de l'objet qu'elle saisit. C'est elle qui est à l'origine du geste et de la déambulation qui s'ensuit. Cette grande marche traverse des lieux, des époques et des événements. La mise en place de trois objets, une robe d'enfant, des souliers rouges et un galet, installe en amont différentes attitudes qui parsèmeront la performance. Ainsi, après avoir accroché délicatement à un fil une petite robe rose la Danseuse Utopique crée une première rupture de rythme et de ton. Son regard s'affirme et elle prend le public à témoin, avance de son pas ferme et assumé vers un autre territoire. Elle dépose les souliers rouges par terre et prend soin de bien les disposer. Ils annoncent une histoire de certitude. C'est à l'ouverture de la petite valise bleue que l'on entre dans un univers dense, issu d'un bord de mer. Le galet qu'elle en retire devient le centre de l'histoire. C'est grâce à sa forme et à sa couleur qu'on devine son origine. Ce galet semble précieux. La Danseuse Utopique le chérit, en prend soin et le dépose doucement près des spectateurs, comme si c'était un cristal. Il contient l'origine de ce qui va suivre.

**Mer et mère :** Tranquillement, subtilement, il se passe quelque chose. Ses yeux balaient un horizon qui semble lointain. Quelque chose ramène son regard vers l'arrière, vers la maison familiale à Manche d'Épée tout en haut de la butte qui fait face à la mer. La grande mer. La froide. La salée. La nourricière. La Danseuse Utopique est soudainement submergée de souvenirs de son enfance dans l'eau de la mer, une mer d'affrontement qui a failli emporter sa petite voisine, qu'elle a sauvé de la houle. Celle qui l'a fait naviguer avec peur vers le large en canot pneumatique. Une sensation d'effroi l'envahit. Les vagues l'obligent à respecter leur rythme, car la grande mer est impitoyable, forte et douloureuse. La Danseuse Utopique se meut dans l'eau. Elle fait alors corps avec la vague. Elle s'abandonne, ne résiste plus. Elle est bien dans cette eau qui la façonne, qui l'ancre dans ses repères identitaires. Elle redevient doucement l'adolescente, l'enfant et retourne vers cette autre eau. Les mouvements de son corps sont de plus en plus minuscules, car elle nage dorénavant dans l'eau de la mère, une autre eau nourricière.

**Fille et femme :** Nous entrons doucement dans un univers feutré où l'environnement sonore nous escorte vers un nouvel espace-temps. Où sommes-nous? Il semble que l'on y entend des enfants courir et s'amuser. Ou peut-être est-ce des nuées de goélands qui accueillent les pêcheurs dans leur *rentrée*. Quoi qu'il en soit, la Danseuse Utopique s'élance, malgré l'incertitude de son pas. Elle cherche son équilibre. On a l'impression qu'elle est en train de vivre une multitude de vies en même temps. Les sons se bousculent et s'enchainent pour se transformer en une trame presque musicale où elle danse le rigodon. Mais non, elle est sur le plancher des discothèques. Elle tourne sur elle-même, mais on dirait qu'il se passe quelque chose. On n'en est pas certain, car elle sourit à nouveau. Non, elle semble traverser des zones douloureuses et difficiles. Elle s'affaisse, se plie sous une pluie de souvenirs négatifs. Durs moments de pertes, d'errance et de recherches de soi.

**Douleurs :** Nous l'accompagnons dans une démarche qui semble laborieuse et émotive. Un déplacement lent s'ensuit et elle semble affectée par de profonds souvenirs, douloureux. Son corps est pris dans une crispation qui l'empêche de respirer. Un sentiment de tristesse l'habite. Plus l'environnement sonore nous envahit, plus elle ralentit. Nous sommes dans un espace-temps où la teneur de ce qui la hante est douloureuse et difficile. Ses mains la trahissent : la Danseuse Utopique vit une douleur réelle. Elle a besoin des gens qui l'entourent. Tout en retenue, elle va chercher leur appui, leur réconfort et leur empathie. Elle se fait minuscule auprès d'eux, tout se fait dans la retenue et la grandeur de la transformation qui s'amorce.

**Ancrages :** Subtilement, le son cède l'espace aux battements du cœur et bascule lentement et progressivement vers un autre état du corps. Le temps s'arrête. Nous sommes témoins d'un changement d'attitude. La Danseuse Utopique s'ancre à la terre, aux racines et cueille l'énergie qui en émerge. Cette énergie la traverse, la bouscule, envahit la plénitude de son corps. Elle semble enivrée par le mouvement, le sent, l'écoute et le laisse agir. Elle se laisse guider par le son de sa voix et l'accompagne par un mouvement et une gestuelle spontanés dans une attitude totalement ouverte. C'est par le son de la voix et des pieds que passe la vibration qui amène cette symbiose tout en abandon. Cette séquence, c'est un retour aux racines et aux fondements de la personnalité de la Danseuse Utopique. Elle s'enracine davantage dans son Être véritable. Ses pas, son corps et sa voix illustrent la solidité et la complétude. Elle embrasse la totalité de l'espace.

**Les chaussures rouges :** Puis, elle chausse les chaussures rouges. Ces chaussures d'un rouge audacieux la font sourire et *danser* jusqu'au bout de son corps. Son attitude, son plaisir évident et la rigueur de sa posture rendent possible ce tableau éloquent. Il contient en lui-même une histoire d'amour avec le corps qui danse. Il contient cette irrésistible nostalgie, celle par laquelle elle peut édifier et partager son

*corps-monde*<sup>99</sup> sans contraintes et sans gêne. Enfin, elle va au bout de son désir de vivre et de partager un véritable *état de danse*. Tant de chemins parcourus pour en arriver à maintenir ce rythme avec les chaussures rouges aux pieds. Son regard coquin, son attitude légère et son plaisir, elle se les adresse, mais ils s'adressent aussi au public, qui n'a pas encore tout vu. Danser avec l'énergie et la concentration et surtout maintenir ce rythme flamenco sans flancher démontrent un engagement du corps entier. Cette danse et ce chant de tête sont issus de ses plaisirs et de ses admirations comme spectatrice. Ils sont eux aussi aux sources de son désir de réaliser la performance. En plus d'être un instant où le bonheur de la Danseuse Utopique est évident, ce moment démontre l'amplitude et la teneur réelle qui habitaient les tableaux précédents.

**La mer :** Nous voilà arrivés à la fin de ce voyage au pays des nostalgies et des utopies. Le son des pas sur les galets et le bruit de la mer, que l'on entend dans la salle, sont des témoins de ce retour à une certaine réalité. Ce parcours, la Danseuse Utopique le vit véritablement en reprenant sa marche et en traversant à nouveau un lieu, une histoire et un événement. Elle est de retour au bord de *sa* mer gaspésienne, dans le petit village où elle a passé son enfance et son adolescence. Les racines familiales marquent et donnent une manière d'être au monde. C'est ce que nous a raconté cette Danseuse Utopique. Le son des pieds sur les galets et le bruit des vagues étaient un véritable retour sur le bord de l'eau de sa Gaspésie. Les spectateurs présents ont ainsi eu une occasion inusitée de retrouver leur propre histoire. En quittant les lieux, elle leur donne leur propre espace-temps, afin qu'ils puissent revivre leur histoire de bord de mer.

---

<sup>99</sup> J'approfondis davantage dans la partie Discussion au point 10.2.2, p. 222-226.



Figure 38 La Danseuse Utopique  
(capture d'écran 15 novembre 2015)

## CHAPITRE X

### DISCUSSION

#### 10.1 Introduction

Dès le départ, l'objectif principal de cette recherche-création était clairement défini : répondre à un désir de danse qui s'immis ait dans ma pratique de la performance. En sous-objectifs, il me fallait également comprendre la source, l'origine de ces mouvements dansants et vérifier la faisabilité d'une telle démarche dans un cadre universitaire nécessitant des préalables spécifiques, exigés par le Département de danse et le Doctorat en études et pratiques des arts. En tant qu'artiste de la performance qui accorde au contexte une place importante de mon travail, j'ai réalisé qu'un fil conducteur reliait mon histoire personnelle, ma pratique du tai-chi taoïste et un désir profond de poétiser avec mon corps. Ce projet se voulait transdisciplinaire, car au-delà de cette rencontre entre deux arts du mouvement (danse et tai-chi taoïste) et deux pratiques artistiques (danse et performance), il lèverait le voile sur des aspects importants de la nature humaine : la conscience intérieure et la matérialité du corps.

Cette rencontre triangulaire entre la performance, la danse et le tai-chi taoïste posait dès le départ un défi de recherche potentiellement intéressant. Nous savons déjà que tout est possible en performance, même danser. Donc, ma pratique de la performance rendait possible l'intégration de la danse dans ma démarche. Toutefois, certains éléments apportaient un éclairage différent à ma recherche-création : mon désir

dépassait ma pratique de la performance en soi puisque mon but était aussi de *comprendre* la danse. De même, je ne souhaitais pas apprendre les techniques de la danse ou encore m'intégrer dans un parcours académique avec des aspirants-danseurs pour pouvoir ensuite danser dans mes performances. Je désirais plutôt découvrir mon corps dansant.

En raison de mon âge et d'une pratique corporelle bien définie, le tai-chi taoïste, il me fallait vérifier ma capacité à intégrer une discipline comme la danse, où le travail du corps est exigeant et singulier. Quels seraient les acquis issus de ma pratique de taichiste qui rendraient ce projet possible? Il me faudrait apprendre à bouger autrement : comment allais-je y parvenir? Grâce à mes expériences artistiques antérieures, je savais que ma pratique du tai-chi taoïste tiendrait une part encore plus importante dans ce nouvel apprentissage disciplinaire. Il fallait voir comment celle-ci se manifesterait. Je misais sur cette connaissance intrinsèque d'une corporéité pleinement assumée pour l'appliquer dans un univers où la technicité du corps en mouvement est mise à l'avant-plan. D'ailleurs, c'est ce besoin qui m'a amenée au Département de danse. Comme spectatrice, je savais que la gestuelle des danseurs aguerris contenait autre chose qu'une maîtrise corporelle. Mais quoi? C'est à partir de cette idée que je me suis mise à croire qu'il pouvait être possible pour moi de plonger dans ce projet de recherche-crédation. À la page 2, au début de la thèse, j'écris ceci :

En m'interrogeant sur le désir de mouvement apparu dans ces deux performances, je me suis aperçue que c'est par le corps que je tente d'appivoiser le cheminement inéluctable de la vie. Je percevais l'émergence d'un mouvement plus intérieur, branché sur le mouvement de ma vie personnelle. Il était à la fois physique et émotif.

J'avais cerné un élément déclencheur, le déménagement de mes parents, et mes performances de cette période étaient en résonance avec des sensations et des

émotions liées à cette expérience. J'avais un récit à partager et je sollicitais un sentiment de l'existence qui m'amenait plus loin qu'une rencontre interdisciplinaire. À travers mon histoire, je pouvais aller à la rencontre de celles des spectateurs sur le terrain de la vie.

Ainsi, en plus de s'intéresser au corps en mouvement, ce projet de recherche-crédation s'est penché sur l'adaptabilité adoptée devant des étapes charnières de la vie. Mon apprentissage s'est déroulé simultanément sur deux voies parallèles et complémentaires : découvrir les fondements de la danse et de la création chorégraphique et explorer autrement le corps en mouvement. C'est ainsi que j'ai pu construire mon projet autour d'un corpus théorique et pratique évoluant autour de trois grands axes : le sentiment de soi (performance), les transformations silencieuses (tai-chi taoïste) et les mouvements de vie (danse). Dans le cadre de cette discussion, ce sera à partir de trois schémas que je développerai chacun de ces axes. Les schémas ont été réalisés en trois étapes subséquentes avec le même point de départ : ma question de recherche. Le développement de ces schémas suit un processus qui guide la réflexion et la synthèse nécessaires au développement de la présente discussion. Ce trio schématique fait écho à la triangulation installée en amont de la recherche-crédation. J'ai démarré le projet en voulant réunir trois arts différents; on verra en fin de chapitre comment la rencontre s'est manifestée, mais surtout comment ces trois disciplines en sont venues à s'amalgamer en une seule lors de la création finale.

Pour réaliser cette recherche-crédation, il m'a également fallu trouver une méthode de travail appropriée à ma posture d'artiste travaillant avec l'instantanéité. Les apprentissages en studio, comme la répétition des gestes et l'exploration soutenue de certains mouvements, allaient à l'encontre de la spontanéité avec laquelle je crée habituellement. L'idée de présenter plus d'une performance finale allait dans ce sens : je ne ferais pas deux fois la même chose. Il me fallait trouver une méthode où je

pourrais autant allier la rigueur qu'exige une recherche-création que la souplesse nécessaire à une pratique performative où tout se joue dans l'instant présent. Dans ma question de recherche, on voit que je souhaite transformer ma démarche en une action poétique que l'on désignera comme un mouvement du corps dansant. C'est en employant judicieusement cette méthode, la *portraiture methodology*, lors de l'analyse des données de terrain que j'ai compris de quelle façon j'ai su transformer un mouvement intérieur en une poésie corporelle en direct. Cette discussion me permet de valider ma démarche, issue d'une rencontre tripartite qui a su évoluer et répondre à une des plus importantes questions soulevées en tout début de rédaction : comment la rencontre de ces trois arts confirmera-t-elle la pertinence et la force de l'art sur la vie?

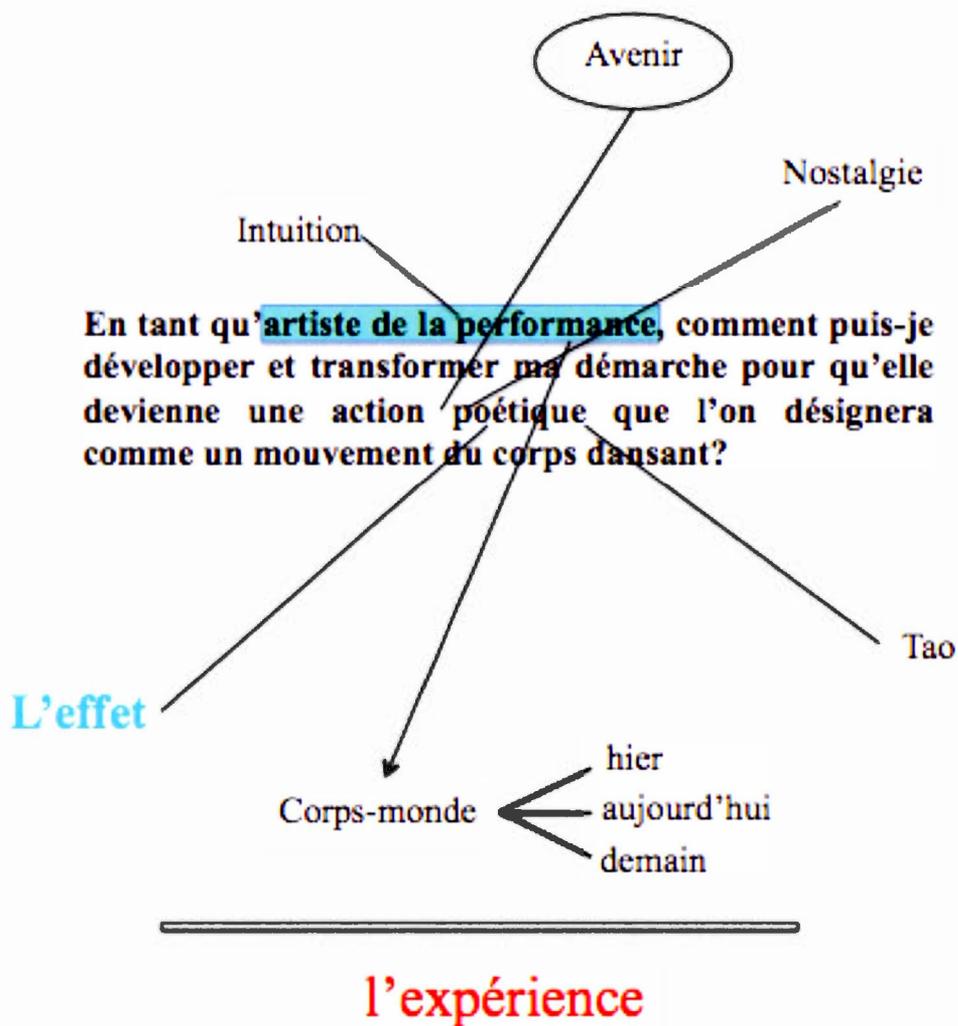


Schéma 2 Le sentiment de soi

## 10.2. Le sentiment de soi

Le premier axe, celui du sentiment de soi, se concentre principalement sur mon identité de performeuse à travers le parcours de la recherche-création. L'expérience, vécue avec la performance *Nativeland*<sup>100</sup>, où je me suis vue en représentation plutôt qu'en présence active, m'a suffisamment secouée pour qu'elle déclenche des réflexions constructives sur ma pratique artistique. Je me voyais prisonnière d'une situation où je désirais poétiser avec mon corps au moyen de mouvements dansants, tout en étant prise dans la représentation de quelque chose. Je ne souhaitais pas revivre cette expérience marquante puisqu'elle était venue s'inscrire insidieusement dans ma corporéité. Je me savais affectée par ce moment que j'avais vécu et c'est ainsi que, fidèle à ma posture, j'ai laissé agir mon intuition. En allant au bout de ce désir de danse, je me donnais en plus une possibilité d'avancer dans ma pratique de la performance. Le schéma présenté ci-dessus rassemble, autour de ma question de recherche, certains des éléments fondateurs de ma démarche sur le corps dansant. Je m'attarderai davantage sur trois d'entre eux : l'intuition, le corps-monde et la nostalgie.

### 10.2.1. L'intuition

En tant qu'artiste de la performance, je suis une intuitive. Cette intuition jaillit de mon être entier, de ma subjectivité, de mon sentiment d'existence; et je la fais agir. Je suis habitée par ce qui m'arrive, par ce qui arrive. Lorsque je crée une performance, je vis le moment de cette action. En tant qu'artiste, je m'insère dans un processus; en

---

<sup>100</sup> Voir p. 2.

tant que taichiste, dans le mouvement et en tant que personne, dans l'action. Je suis façonnée par mes propres expériences, mais aussi par celles des autres. Cela m'a amenée à écrire ceci : « L'intuition est animée par un flux intérieur résultant d'une rencontre entre ce qui était, ce qui est et ce qui peut advenir »<sup>101</sup>. J'ajouterais qu'elle est aussi constituée de toute l'histoire du monde. Le plus important à retenir ici, c'est de savoir que le résultat de cette intuition est une création. Il est donc possible de dire que la création est un acte conscient, qui fait appel à toute l'intelligence de celui qui l'a créée, plutôt qu'une action instinctive. Lorsque je réalise une création, je la fais par ce que Kitaro Nishida<sup>102</sup> a nommé l'intuition agissante. Ainsi, on comprend que ce projet de la Danseuse Utopique a été créé avec tout ce qui l'a précédé. La création relève d'une manière singulière de la singularité du monde. Cette intuition que l'on dit agissante ne contient pas qu'un haut niveau de connaissances accumulées, elle contient aussi un haut niveau de conscience, qui englobe toutes les connaissances historiques. L'intuition, ce n'est pas une démonstration de connaissances. Kitaro Nishida ne rejetait pas l'idée que la connaissance et les concepts théoriques soient présentés comme des notions essentielles, il déplorait plutôt le fait que l'on perçoive ces dernières comme étant les seules détentrices de l'évolution humaine. Selon lui, l'artiste qui crée utilise ses connaissances pour constituer un monde singulier, mais ce monde singulier est issu d'une poïésis historique. Pour que celle-ci se manifeste, elle doit, selon Nishida, provenir d'une expérience historico-corporelle. C'est ici qu'entre en scène la notion de conscience ultime, que l'on atteint grâce à la dimension spirituelle, chère au philosophe. La spiritualité est pour lui le berceau de la sincérité d'un corps entier qui s'exprime : le corps-esprit. On peut donc affirmer que l'expérience, en apparence négative, que j'ai vécue lors de la performance *Nativeland*, s'inscrit dans cet historique et que par l'intuition agissante, elle s'est transformée et m'a servi de tremplin pour rebondir et questionner ce que j'y avais vécu :

---

<sup>101</sup> Voir p. 35 à la section 5.2.3.

<sup>102</sup> J'introduis la réflexion de ce philosophe dans ma revue de littérature à la section 5.2.2 de la page 34.

La création a toujours un effet de surprise. Elle n'apparaît que dans une rupture ou une discontinuité. Elle donne une existence naturelle et simple à ce qui semblait impossible. Plus l'énergie négative est dense, plus intense sera-t-elle lorsqu'elle se transmuera en énergie positive. (Bertrand, 2004, p. 155)

Toutefois, l'analyse des données de terrain m'a fait réaliser que plus les apprentissages du corps en mouvement s'effectuaient, moins je faisais appel à cette voix intérieure. L'intuition présente en début de projet s'est estompée durant le travail corporel. Je crois que le temps consacré à explorer le corps en mouvement, jumelé à la répétition d'une certaine gestuelle, a tranquillement affecté ma confiance envers le geste intuitivement posé. D'ailleurs, je savais que c'était justement ce qui m'avait amenée sur ce parcours. Je ne pouvais pas danser intuitivement, car je devais d'abord apprendre ce qu'était la danse.

Le premier atelier de création (janvier à mai 2012) en compagnie de Catherine Gaudet et Jade Marquis ainsi que ma participation à l'*Abécédaire du corps dansant : V-Vieillesse* d'Andrée Martin ont eu une incidence importante sur ma façon de fonctionner avec l'intuition. Je n'avais pas à chercher quel geste déployer, j'agissais selon ce que l'on m'enseignait (Jade) ou bien je répondais par la gestuelle à une demande spécifique inscrite dans la chorégraphie en cours de création (Catherine et Andrée). Ayant de plus, à ce moment-là, perdu l'ouïe<sup>103</sup>, je n'avais pas le choix de fonctionner en faisant à nouveau confiance à mon intuition afin de répondre aux différentes consignes. C'était une intuition composée, certes, de mon bagage artistique, mais qui reposait en grande partie sur mon expérience de la malentendance. Ce corps, je le faisais bouger tout en restant sur mes « gardes ». Quelque chose m'empêchait toujours de plonger avec toute mon âme dans cette aventure : mes partenaires d'atelier étaient des danseuses. Je voyais que l'utilisation de leur corps dansant contenait un vécu que je ne possédais pas. Mon bagage corporel était

---

<sup>103</sup> Voir sections 7.2.1 et 7.2.4, p 98 à 116.

différent, issu d'un autre univers, non artistique, ancestral et philosophique. Toutefois, je comprenais davantage cette nécessité d'avoir à acquérir de nouvelles connaissances pour m'exprimer aisément par le corps. Je devais explorer autrement que par la gestuelle, la chorégraphie et l'expérimentation de certaines formes. Il me fallait acquérir de nouvelles connaissances théoriques, philosophiques et ethnographiques sur le corps et ses différents états et apprendre comment tout cela s'articule et se met en action. Autrement dit, avant de me mettre en action de façon intuitive, je devais incorporer de nouvelles manières de bouger plus proches de la danse et m'éloigner de ce que je connaissais. Je devais me servir de ma conscience corporelle et de ma forme physique pour apprendre à bouger de façon naturelle dans une autre discipline.

L'intuition à la source de mes actions de performeuse était toujours issue d'un contexte plus souvent en lien avec des états ou des sentiments. Par exemple, lors de mon analyse, j'ai constaté que durant le travail avec l'équipe de l'*Abécédaire du corps dansant*, je devais apprendre à faire jaillir mes gestes à partir de ma corporéité plutôt que de mon émotivité. Il était laborieux pour moi de travailler dans la répétition d'une certaine gestuelle, tout en suivant des consignes précises et chorégraphiées. Cette situation particulière m'a amenée vers une transformation de ma démarche en orientant et en portant plutôt mon attention vers mon état de présence. Ce moment est important, car il m'a permis de trouver et de comprendre comment je pouvais demeurer dans ma posture de performeuse, tout en intégrant un travail précis du corps en mouvement. Tout en les répétant et en les refaisant, j'incorporais des gestes et des mouvements dansants. Cette découverte, qui concerne l'activation de ma conscience dirigée vers mon état de présence, a un lien avec ce que Josette Féral nomme la *qualité* d'une présence :

Enfin, dans le domaine des arts vivants, plus précisément dans celui du théâtre (et de la danse), l'usage du terme présence appliqué à l'acteur se double d'un

sens encore autre, évoquant cette fois-ci la qualité de présence de l'acteur, une qualité qui se caractériserait par un « être là » bien particulier qui différerait d'un comportement banal du quotidien. (2011, p. 4)<sup>104</sup>

Cette manière de bouger, « d'être là » sur scène, était différente de ce que j'avais fait auparavant. Cette observation et ce constat à l'égard de l'intuition ainsi que la question d'état de présence m'ont été utiles lorsque je me suis retrouvée seule en studio par la suite. C'est sur la base de cette expérience que le deuxième atelier de création (janvier à mai 2014) a démarré et remis l'intuition dans des zones créatives hautement inspirées et inspirantes. C'est dans cet atelier que je me suis remise aux dessins et aux petits poèmes<sup>105</sup>. Ces deux manières de créer m'ont projetée dans une profondeur de travail où s'amalgamaient plusieurs de mes expériences, tant personnelles qu'artistiques.

### 10.2.2. Le corps-monde

Je savais que la danse que je voulais comprendre relevait d'un apprentissage multiple. Il y avait bien sûr un entraînement rigoureux du corps à maintenir, tout en poursuivant mes explorations gestuelles plusieurs heures par semaine. Au gré de mes questionnements et de mes lectures spécialisées, je m'intéressais de plus en plus à saisir ce qui fait la danse. De plus, en continuant à assister à des spectacles de danse, j'orientais mon regard de spectatrice vers le travail corporel des danseurs, comme à travers l'œil du chorégraphe. En dernier lieu, je comprenais que ma recherche progresserait davantage par le faire que par le mimétisme. Il était clair dès le départ

<sup>104</sup> La référence citée provient d'un essai de définition qui reprend un article plus long publié dans J. Féral (dir.), *Pratiques performatives, Body-Remix*, Presses de l'Université de Rennes, 2011, 352 p. Voir F. Féral et E. Perrot, *De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux*, p. 11-40.

<sup>105</sup> Dans le « Chapitre VII, Analyse des données de terrain », je raconte en détail, à la section 8.2.3.3, p. 186, comment ce retour du dessin et l'ajout de l'écriture se sont insérés dans ma pratique en studio.

qu'en m'inscrivant dans une démarche sur le corps dansant, je serais plus amenée à faire *avec* qu'à faire *comme*. Ce constat me donnait suffisamment confiance, malgré les zones d'incertitudes propres à toute création en devenir. Mon premier et plus pertinent apprentissage s'est fait par une compréhension du terme « chair » qu'a développé Michel Bernard (2001) à partir du concept merleau-pontien du *sensible en soi*, « qui concerne aussi bien le corporel que le spirituel » (p. 57). Le concept de « chair » de M. Bernard tend à lier la sensorialité et la corporalité chez le danseur. La danse que je voulais intégrer dans mes performances ne pouvait être une improvisation dans laquelle je voudrais danser comme une danseuse. Ce que je cherchais à découvrir, c'était plutôt la manière de répondre à un désir de danse. Au-delà des chorégraphies, qu'y a-t-il dans la danse? Quand y a-t-il danse? Il y a l'abandon, l'aisance, la profondeur et la beauté d'un geste. Les techniques de la danse enseignent l'utilisation du corps dans le but de générer un mouvement, un état d'être. Apprendre la danse, c'est apprendre à dire, à faire, à être avec son corps. Ce qui fait danser, c'est *cette autre chose*. C'est le sentir, l'éclosion des sensations qui émergent du mouvement dansé : « L'imaginaire est le moteur profond de la sensation, et par là même, le moteur de la danse. » (Bernard, 2001, p. 61) En plus d'entreprendre un apprentissage gestuel, je devais découvrir la source de mon imaginaire, ce qui le ferait vibrer, bouger, danser.

Tel que mentionné à la section 1.1, à l'origine de mon parcours, ma pratique de la performance s'est développée à partir de contextes issus d'histoires réelles et dans ce projet de recherche-crédation, l'histoire était plurielle. À travers une recherche de sens et une réaction sensible résultant d'une expérience personnelle, j'étais à la fois dans un espace performatif, où tout était possible, et dans celui de la découverte de l'univers dansant, où tout était à découvrir. Cette pluralité a pu prendre forme grâce à un entre-deux salvateur. C'est ainsi que mon corps devenant dansant a été façonné dans cet entre-deux, souvent déstabilisant. Je suis allée aux limites du performatif et

juste assez loin dans le monde de la danse pour traverser des frontières. Dans l'entre-deux révélateur, je suis devenue l'exploratrice d'un monde intérieur et collectif à la fois. Même si le sujet de cette recherche-crédation, la performance et le tai-chi taoïste étaient issus de mon identité, de mes expériences, de mon savoir-faire et de mon savoir-être, je demeurais sensible à l'expérience d'autrui dans son univers propre. Je transportais mes questionnements à l'extérieur du studio et je partageais mes interrogations afin de m'ouvrir et de m'enrichir à partir de ce que vivait l'autre. Cet interstice renfermait donc précieusement l'infini du monde, celui à partir duquel se déployait une création. Cet espace, cet entre-deux, cette « *craque* » où « tout est possible sans les codes affiliés à une discipline par laquelle l'on cherche à se réinventer »<sup>106</sup>, c'est grâce à elle que je me suis donné cette permission de croire à la faisabilité de ma démarche. Mon défi se trouvait dans cette traversée des disciplines que je souhaitais vivre comme artiste : être à un point tel dans un entre-deux que le spectateur *spécialisé*<sup>107</sup> en oublie ses propres origines et s'ouvre aux miennes. Daniel Sibony, dans *Entre-deux. L'origine en partage* (2003), écrit ceci :

Parfois l'artiste se donne à lui-même rendez-vous dans l'irreprésentable, dans le trou des représentations : il y pose son corps, et son acte résonne comme un acte sacrificiel ou salvateur; il cherche à « dépasser » l'image en en faisant un acte réel, saturé de sens ou de présence – l'acte originaire ou ultime, l'accomplissement de ce qui manque à toute représentation. (p. 263)

<sup>106</sup> Dans le Récit de terrain p.126.

<sup>107</sup> Ma définition du spectateur spécialisé concerne autant le public avisé que les professionnels de la performance et ceux de la danse. Pendant toute la durée de ma démarche en studio, j'ai eu à me positionner comme artiste de la performance, car je savais que je n'étais pas une danseuse dans le sens professionnel du terme. J'ai tout de même réalisé qu'autant du côté des performeurs que des danseurs qui sont venus à la création finale, cet entre-deux les a laissés dans une position liée à leur discipline respective. Par exemple, l'insertion d'un montage sonore était un élément moins nécessaire pour les performeurs qui connaissaient mon travail. Certains ont été étonnés de cet ajout de ma part. Une danseuse m'a raconté qu'elle avait eu de la difficulté à reconnaître la danse, mais qu'elle avait été touché par le projet. Ce qui est intéressant à observer ici, c'est que cet espace appelé entre-deux convenait merveilleusement bien à tous les autres. Cet interstice, finalement, représentait le *tout*. Cela m'amène à vouloir associer la notion d'indiscipline à cette définition, ce qui rejoint le positionnement que j'évoque à la section 1.2 de la page 5, alors que j'aborde la difficulté à nommer le type de performance que je réalise.

Ce que j'avais à partager dans ce projet, à travers l'apprentissage d'une autre discipline, émergeait d'un besoin si essentiel à mon existence, si construit à partir de l'histoire de mon monde et du monde, si collé sur le passage du temps propre à chaque être vivant sur terre, que cela ne pouvait que se déplier dans un espace où tout était ouvert, possible. Mon corps dansant était à ce point singulier qu'il était difficile de lui trouver une référence. Il était impossible de lui faire dire autre chose que ce qu'il était dans l'instantanéité de sa présence. Ainsi, l'*image* de la danseuse a été celle à laquelle on voulait bien se référer. Toutefois, pour être en mesure de percevoir une image différente de celle à laquelle il était habitué, le spectateur devait être minimalement capable de se séparer de celle qu'il connaissait déjà. Il lui fallait plonger dans cet entre-deux où la reconstruction d'une nouvelle *image de danseuse* était possible, probable, envisageable : un corps, une image où toutes les mémoires se rencontrent, se retrouvent et se recréent. Le monde est pluriel et l'art se doit de refléter ce constat. Nous ne sommes plus dans un hermétisme disciplinaire qui permet de croire qu'en intégrant l'interdisciplinarité on s'inscrit dans ce courant. Qu'advient-il de cette idée quand on n'évolue qu'entre pairs, les danseurs avec les danseurs, les acteurs avec les acteurs, etc.? La Danseuse Utopique (mon alter ego) rendait possible la création d'une expérience autre du mouvement, du corps en « état de danse », de l'Être en scène.

Cet entre-deux, cet espace infini, je l'ai nommé le corps-monde<sup>108</sup>. C'est justement grâce à ce corps-monde, à ce qu'il contient, que nous pouvons tous nous y retrouver (artistes, danseurs, performeurs, taichistes, famille et amis des artistes, et spectateurs). Décloisonner les disciplines, les faire se rencontrer dans un projet artistique est justement un des objectifs clés de ce projet de recherche-crédation. Il me fallait un lieu et celui que j'appelle corps-monde, ce corps à la fois issu d'un passé révolu et d'un présent réel, imaginé et virtuel, construit sur mon histoire et l'Histoire, favorise « des

---

<sup>108</sup> J'introduis ce mot à la page 64.

tentatives de passages, des espaces frontaliers et précaires, des lieux de vie et d'invivable » (Sibony, 1991, p. 7). Le corps-monde, en plus d'être un entre-deux, est la zone où se croisent les sens, où se partagent les mémoires et les savoirs. Il est aussi le lieu où les *chiasmata sensoriels*, c'est-à-dire chacune de nos sensations, se tissent entre eux, et là où l'imaginaire se déploie dans la sensation<sup>109</sup>. Le corps-monde est aussi composé de toute l'histoire du monde, qui rassemble les diverses expériences vécues au cours de notre existence, nos rencontres et nos voyages, entre déterminisme et autodétermination, entre souci de soi et de l'autre. Il est celui qui peut *tout* contenir. Ce corps-monde, ce *tout*, se vit et se crée à travers le réel, l'irréel et le virtuel. La réalité, nous la vivons dans le passage des ans. L'irréel adoucit, complète et enjolive notre réalité. Tandis que le virtuel, par sa nécessaire altérité, nous ouvre sur un ailleurs indéfini et infini. Il est la *perfectibilité indéfinie de la matière*, selon la pensée d'Andrieu (2010). Le corps-monde s'immerge dans l'expérience et en émerge transformé. Nous en faisons tous partie et ensemble nous interagissons. Autrement dit, « le monde est dans la chair [...] le monde est de chair » (Andrieu, 2010, p. 97), ou encore « [l]e *Je* est devenu un *Nous* qui n'a plus de frontières »<sup>110</sup>. Lorsque je suis en performance, je suis, nous sommes dans ce corps-monde : le corps entier, la chair, le corps subjectif, l'être, l'ego, le corps-conscient et le corps-mémoire. Tranquillement, doucement, en avançant dans le projet de la Danseuse Utopique, en m'immergeant dans un nouvel univers fait de sensations et d'expériences, des mémoires et des empreintes se sont imposées d'elles-mêmes. Pour ce faire, je devais écouter, observer et saisir ce que les gestuelles naissantes provenant de mon corps en mouvement avaient à me dire.

---

<sup>109</sup> À la page 81, dans la section 6.3.1, je présente en détail le concept des chiasmata développé par Michel Bernard (2001).

<sup>110</sup> Voir le contexte de cet extrait plus haut dans la thèse, p. 64.

### 10.2.3. Voyage poétique d'hier à demain

Un élément déclencheur s'est produit lors d'actions performatives que je réalisais. Une histoire universelle, une transition normale de la vie m'a affectée dans mon être, mon sentiment du moi. Être affecté dans son monde intérieur nous ramène inmanquablement vers des états plus difficiles à vivre et à contrôler. Pourquoi réagissons-nous d'une certaine manière face à ce qui nous arrive? Le moment, le temps, situé entre ce qui était et ce qui arrive est plus chargé qu'il peut le laisser voir. La citation suivante met à l'avant-scène cet espace marquant :

Tout « entre-deux » décisif évoque celui-là, quand deux termes sont distincts, mais très accrochés l'un à l'autre et pourtant différents. Le passage entre deux est le paradoxe de la vie même. (Sibony, 1991, p. 181)

Le déménagement de mes parents, ce départ de la maison familiale m'a positionnée face à la finitude des choses et m'a forcée au constat suivant : *ce moi qui vit maintenant a une fin*. Par cette expérience, je suis passée d'un savoir pragmatique à un savoir incorporé. Une empreinte physique du temps s'est ajoutée. C'était à mon tour d'être arrivée à cette étape, que d'autres franchiront à leur tour. Cette compréhension interne du temps qui passe m'a probablement été révélée parce que j'avais justement franchi le cap de la cinquantaine : « Le rapport au temps est la véritable pierre d'achoppement du premier sentiment d'existence. » (Bégout, 1995, p. 30) Cette sensation du temps qui passe se vit dans l'entièreté de l'être; physique et mental. En tant qu'artiste de la performance qui crée avec le contexte dans lequel j'évolue, il était prévisible que ce que je vivais devienne l'origine d'une création. Mon corps, témoin immuable de cette rencontre avec le vieillissement, était le mieux placé pour exprimer ce qui se vivait à l'intérieur.

Comme performeuse, sans le savoir, il y a eu une ébauche, une réaction imprévisible, un mouvement dansant, et avec le recul je ne m'en étonne pas. Au temps présent de la performance *Nativeland*, je me situais entre un passé qui tirait à sa fin et un avenir imminent qui se dessinait de plus en plus concrètement. L'état de présence dans lequel je me positionne lorsque je suis en performance a fait en sorte que tout *cela* a pu se mettre en marche. *Cela* fait notamment référence à ce que Damasio nomme l'alerte au *processus de conscience*, nécessaire afin qu'une chose se présente : « [...] le terme alerte devrait signifier que le sujet n'est pas simplement éveillé, mais manifestement disposé à percevoir et à agir . » (Damasio, 1999, p. 100)

Ce désir de danse, on le comprend mieux de cette façon : ma recherche-crédation, entreprise dans le cadre d'un programme doctoral, visait finalement à amorcer une conversation avec mon propre devenir. Ma pratique de la performance s'édifiant à partir de mon réel, il n'est pas surprenant d'avoir vu surgir, à ce moment de ma vie, un questionnement autour d'une vie vécue, de ses immanquables transitions et d'un futur inconnu. Le mouvement de mon corps, apparu pendant les performances *Mutations* et *Nativeland*, était en parfaite symbiose avec le mouvement de mon esprit. Un saisissement issu d'une expérience a affecté et mon corps subjectif et mon corps physique.

Lorsque je me suis retrouvée en studio durant le processus de ma recherche-crédation, je revenais régulièrement à ce moment vécu dans un *état de sentiment rendu conscient*, car il contenait à lui seul toute la matrice nécessaire pour donner un sens à ma démarche. Je voyageais ainsi à partir d'un passé où la nostalgie me servait de tremplin pour plonger avec confiance dans un entre-deux qui n'était ni de la performance ni de la danse, mais un corps en action; un corps en devenir; un corps qui savait de manière intuitive, grâce à la performance et au tai-chi, que la création qui se poursuivrait serait une poésie corporelle en direct. Pendant le travail en studio,

celui précédant la création finale entre mars et juillet 2015<sup>111</sup>, je voyageais constamment entre mon enfance et ce devenir potentiel. La maladie de mon père et sa mort par la suite me ramenaient constamment vers ce pays natal que je tentais de reconstruire en explorant les gestes de l'enfance, les pas, les odeurs et le mouvement de la mer inscrits dans ma corporéité. Les nostalgies étaient irrésistibles. Je devais passer par leur solidité, leur ancrage et la réalité de leurs empreintes pour m'en sortir en créant, en bougeant, en dansant. Tout ce travail corporel, cette démarche d'atelier, cette action, ce voyageant continu entre les nostalgies du corps et de l'esprit, produisait son effet. Tout ceci émergeait de ce que Spinoza nomme la *cause adéquate*<sup>112</sup>, qui est en lien direct avec les différentes influences, physiques, mentales, émotives et factuelles, qui nous accompagnent malgré nous au moment d'une activité créatrice. J'étais dans une démarche entière et elle débordait du seul cadre artistique. J'atteignais de plus en plus l'objectif de développer et de transformer ma démarche en une action poétique. Ma vie personnelle et ma vie créatrice se conjugaient, et ce croisement générait ce que Larissa Drigo Agostino (2015) appelle un effet :

L'effet est donc l'instauration d'un espace d'indétermination suffisamment souple et malléable pour que de nouvelles expériences puissent avoir lieu. Car il s'agit ici de créer un espace qui rassemble les conditions nécessaires pour que la poésie puisse être, se manifester, avoir lieu sous nos yeux et ainsi nous inviter à découvrir une nouvelle forme d'expérience. (p. 477)

Cet effet s'extériorisait et prenait forme dans le développement d'une poésie corporelle en mouvement. Offrir un univers poétique tiré de mon expérience avec mes racines familiales, mon pays natal et l'omniprésence de la mer semblait n'être possible que dans une action poétique. Avant d'arriver à écrire de la poésie, le poète apprend à comprendre la langue et développe un amour pour les mots, qui vont au-delà de la simple image. Par sa poésie, le poète nous entraîne dans un univers où il

<sup>111</sup> Voir le Récit de terrain, p. 141-153.

<sup>112</sup> J'en parle à la page 32.

nous fait vivre des états et des sentiments éminemment personnels, les siens et les nôtres. Le poète, par sa langue imagée, nous donne à voir autrement la vie qui nous entoure. Il n'a pas de contrôle sur l'effet produit par ses mots. Toutefois, le choix de ceux-ci provient « d'une manière absolue de voir qui anéantit toute matière, qui représente les choses dans leur absolutité, c'est-à-dire déliée de la nature qui les fonde, détachée de leur milieu de visibilité » (Drigo Agostinho, p. 474). Dans ma question de recherche, je cherche à développer et à transformer ma démarche pour qu'elle devienne une action poétique. Je souhaite donc ceci : par mon corps dansant, je vise à créer des univers qui feront vivre une diversité d'états et de sentiments aux spectateurs. Pourquoi vouloir créer cet effet? La chercheuse Larissa Drigo Agostinho (2015) offre, dans sa thèse consacrée à l'œuvre de Mallarmé, une réflexion qui permet d'y répondre :

L'effet nous permet d'échapper à la quête d'un sens ou une signification déterminée pour que l'esthétique se concentre sur la production des qualités, dans la production de conditions nécessaires pour qu'un événement ait lieu. La forme d'un poème, d'une œuvre d'art est l'étincelle qui déclenche un processus illimité de production. Et il ne s'agit pas de produire des significations ou du sens, car la poésie n'est pas une industrie qui produit des marchandises, mais une *expérience* ou un événement qui sera capable de mettre en place, de créer des conditions pour que de nouvelles expériences puissent se produire. (p. 475)

Plus loin, elle ajoute : « la poésie crée ce qui de l'être ne se laisse pas voir, le possible qui le précède, la puissance qui le fait exister et que l'acte poétique ne cesse de multiplier » (p. 476-477). Offrir des univers poétiques semble finalement être ce que je souhaitais accomplir dans une action dansante. Le choix de ce chemin de création, on vient de le lire, est multiple. La multiplication des effets est, elle aussi, potentiellement infinie, car nous ne sommes pas dans la représentation de quelque chose, mais bien dans la transmission d'une sensation, d'une expérience et d'un vécu.

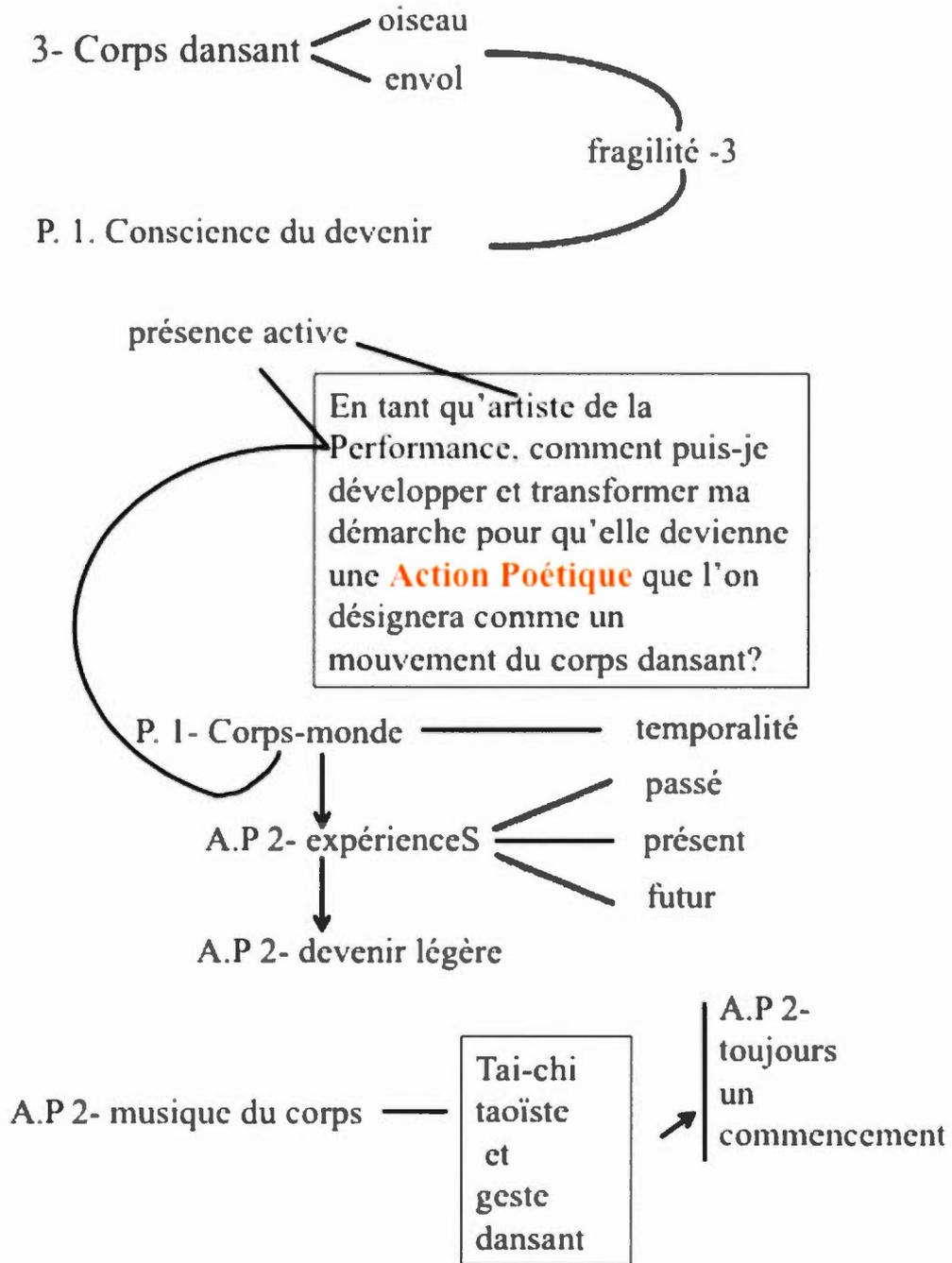


Schéma 3 Les transformations silencieuses

### 10.3 Les transformations silencieuses

Le deuxième axe et le Schéma 2 s'attardent aux développements et aux transformations qui ont permis à l'action poétique de se mettre en place. Le Schéma 1 s'intéressait à ce qui précède l'action et à l'effet qu'elle peut générer. En page 30, j'écris ceci : « Un corps en action est indubitablement un corps en *mouvement*, mais ce qui le fait *agir* relève d'une *présence* profondément inscrite dans le corps de celui qui se meut. » Lorsque je suis en performance, je suis dans une présence active. Si je fais appel à une histoire passée, je la vis dans le présent. Cette histoire se construit à partir de la mémoire du corps et de l'esprit, mais elle se développe bel et bien sur le présent, qui la met en action. Je ne la réactualise pas, je la vis à nouveau. Je ne suis pas en représentation du moment vécu; je suis dans le moment. Lorsque j'ai entrepris ma recherche-crédation, j'avais un désir : danser. Je voulais danser *véritablement*. Tel que précisé dans l'introduction de la section 10.2<sup>113</sup>, je ne voulais pas être dans une représentation de danseuse. Je voulais être regardée, accueillie comme danseuse. Je voulais savoir si l'on pouvait être une danseuse malgré un corps vieillissant. Je voulais vérifier si cela était possible, malgré tout. Malgré cette jeunesse envolée, pouvais-je apprendre à transformer mon corps en un corps danseur? En tant que spectatrice et comme taichiste, je savais reconnaître tout le travail du corps déployé par les danseurs. J'étais aussi très sensible aux différents mondes mis en scène devant moi. En tant que spectatrice, j'ai vécu de belles émotions. J'ai pleuré devant des œuvres, surtout devant celles chargées d'expériences. Je savais donc que danser, c'était aussi aller au-delà d'une certaine prouesse corporelle. Je savais que la scène était disponible pour le corps vieillissant, mais l'était-elle pour un corps dansant non-danseur vieillissant?

---

<sup>113</sup> Voir page 218.

### 10.3.1. Être partout chez soi

C'est le *devenir-vieille* qui m'a amenée à agir; et on a vu (en p. 30) que *agere* veut dire « pousser », passer à l'action. Un événement familial m'a fait basculer dans une nouvelle réalité. Mon monde était en train de changer et je le ressentais dans mon corps. Une nouvelle conscience prenait place et c'était celle du devenir, un devenir imminent. Plus le temps avance, plus le passé s'éloigne et plus le futur se rapproche. Cette réalité a provoqué un désir de mouvement qui m'apporterait de la légèreté : bouger pour me libérer; bouger avec sens; trouver mon corps dansant; trouver la musique de mon corps pour l'alléger du poids des expériences passées, mais aussi de celui de celles à venir. Je voulais vivre ce devenir du corps en le transformant en un geste dansant; une gestuelle poétique. Ma vie change, mon corps se transforme et ma création fait indéniablement partie de ce processus, incluant l'inévitable fragilité inhérente à tout processus créatif. Tout au long des explorations en studio, j'étais constamment sur une frontière; j'étais à la fois dans la nostalgie et le devenir. Mon présent se nourrissait à ces deux sources : « Revenir, disions-nous, est une façon de devenir! Le devenir ne va-t-il pas toujours de l'avant, même quand il semble revenir en arrière? » (Jankélévitch, 1974, p. 111)

Dans la section 5.2.5, à la page 41, j'explique l'origine du mot *nostalgie*, qui réfère à la douleur qu'éprouvaient des soldats suisses à la seule pensée du pays natal. Dans son livre *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi?* (2013), Barbara Cassin écrit que Hannah Arendt avait non pas la nostalgie de l'Allemagne, mais plutôt la nostalgie de sa langue maternelle. Ce que l'on comprend ici, c'est que le pays natal n'est pas seulement le lieu de notre naissance. Il est aussi là où l'on édifie qui l'on est et qui l'on devient. Les expériences vécues façonnent notre identité en lien direct avec cette origine. L'auteure cite également Heidegger, qui en 1929-1930, dans un de ses cours,

a cité une phrase de Novalis<sup>114</sup>, selon lequel « la philosophie est à proprement parlé nostalgie, quelque chose qui pousse à être partout chez soi » (p. 106). La nostalgie s'est transformée. De souffrance et douleur, elle est devenue, par la philosophie, un élément qui nous pousse vers notre être entier : « Être partout chez soi, cela veut dire : être à tout moment, et surtout *en entier*. » (p. 106) À la page 1, j'écris : « Je réalisais que, dorénavant, j'allais devoir construire, entretenir le pays natal à l'intérieur de moi ». Finalement, ce pays sera toujours là, où que je me trouve. Tant et aussi longtemps que je vivrai, à n'importe quel endroit où j'irai et aussi longtemps que je le souhaiterai, ce pays natal m'accompagnera. Pareille à celle d'Arendt qui s'ennuyait de sa langue natale, ma nostalgie n'était pas l'ennui du pays, mais plutôt d'un des éléments qui le compose : la mer. Grâce à ce projet, j'ai compris que j'y étais très attachée. Son influence a été marquante. En Haute-Gaspésie, son omniprésence, son incidence sur la vie quotidienne, son odeur, son mouvement, tout est conditionné par sa seule présence.

Les réflexions de Vladimir Jankélévitch (1974) ont profondément nourri ma démarche et c'est par ses écrits sur l'irréversible et la nostalgie que j'ai été en mesure de percevoir la nostalgie par la lorgnette d'un ailleurs en devenir et non par celle d'un passé révolu : « L'irréversible est à fortiori irrésistible : ou inversement, on ne peut arrêter le cours du temps, et à plus forte raison ne peut-on le renverser. » (p. 10) Ce souvenir, cette nostalgie qu'éveille l'action performative, je les vis donc au présent. Ce que je ressentais, lorsque j'étais en mouvement avec ma valise bleue, ma petite robe rose et mon galet lors de la création finale, se construisait à partir des souvenirs du passé, mais faisait définitivement partie de ce que je vivais au moment présent. Le passé, c'est du présent. La mer de mon enfance, je la sens avec ce que je suis aujourd'hui. Je la sentirai toujours, même si elle n'est plus présente dans le quotidien

---

<sup>114</sup> Nom d'écrivain de Georg Philipp Friedrich Leopold, baron von Hardenberg, poète allemand (1772-1801).

de ma vie. Une image, une actualité la concernant me rappelle clairement son odeur, son mouvement, sa froidure et son goût salé. Même si cela fait dorénavant partie du passé, je transforme un irréversible passé en un irrésistible souvenir :

L'unicité de la vie et l'irrévocable de la mort qui en limite la durée et qui scelle notre destin font de chaque instant du devenir un événement primultime : et par conséquent tout ce qui a été, tout ce qui est passé, tout ce qui fit partie de notre temps vital est l'objet d'un attachement infini. (Jankélévitch, p. 368)

Ce souvenir, il faut avoir vécu pour le constituer. C'est avec le vieillissement de mes parents que j'évoque mon propre vieillissement; mon devenir – immédiat. Je suis affectée par la conscience de ce temps qui passe. Il revient sans cesse, car tout mon être témoigne de ce qui arrive. Je n'ai plus besoin du souvenir et de la nostalgie pour le réaliser dans mon présent et dans mon devenir. Ce devenir, présent par mon image dans le miroir, me ramène facilement en arrière et me propulse en avant. Voici ce qu'en dit Ciprian Mihali<sup>115</sup> dans un article web intitulé « Être dans le temps, être à temps ou L'Érosion temporelle et l'occasion dans la vie quotidienne » :

Chaque instant est « primultime », dit Jankélévitch, ce qui constitue d'ailleurs l'essence même du temps comme irréversibilité. Le temps n'est rien (en soi); le fait même de l'irréversibilité est le temps; mais ce qui se répète est précisément cette « primultimité » : chaque instant est le premier et le dernier, et la mesure de la répétition se trouve dans ce « chaque » même. Si l'irréversibilité peut être définie comme absence totale de répétition, dans une interprétation radicalement opposée, on pourrait voir en elle la répétition infinie de l'unique et de l'irrépétable.

Créer fait partie de ces moyens que l'on utilise pour justement apprendre à transformer la nostalgie en une puissante locomotive qui nous entraîne vers l'action créatrice. À la page 41, au sujet d'écrivains québécois des années 1970, j'écris que

<sup>115</sup> < <http://www.arches.ro/revue/no01/no1art4.htm> >

leur nostalgie les inspirait et qu'elle activait leur passion littéraire. Lorsque Jankélévitch (1974) écrit que « [l]'homme abonde dans le sens de l'irréversible non seulement par son courage et par son amour, mais encore par ses initiatives créatrices » (p. 248), je comprends qu'avoir une pratique artistique m'aide à traverser le temps et à moins y résister. Malgré l'effet de la nostalgie dans la construction esthétique de ma création finale, c'est le devenir-vieille qui demeurera la matrice de toutes les gestuelles.

### 10.3.2. La conscience du devenir

Cette étape importante qu'est le fait d'*accepter* l'inévitable est pour chacun de nous un long chemin à parcourir. Chacun le vit à sa façon, et dans le monde actuel, on réalise que ce processus est vraiment différent d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre. Le vieillissement m'intéresse, car il me touche dans mon présent. Chez l'humain, de par sa conscience, la trace qu'il laisse sur le corps dépasse le seuil du changement physiologique pour atteindre celui de l'identité. Personne ne reste insensible aux différents changements que le corps subit au fil des années. Comme performeuse, c'est davantage le *devenir-vieille* qui m'interpelle. Qu'est-ce que ce devenir? C'est « un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 292). C'est grâce à l'effet du rhizome qu'il y a continuité et qu'un processus peut se développer presque à l'infini. Tout part d'une racine, d'une origine, d'une histoire de vie, et c'est là que l'on mesure la richesse du temps passé, du vécu. C'est ce que je me suis efforcée de croire durant la construction de ce projet de création. Dans la partie 5.2.5 La force du temps, à la page 39, j'écris : « Plutôt que de s'attarder à l'impossibilité des choses, on mise plutôt sur ce que l'on porte en soi ». À l'instar de Deleuze et Guattari, je crois que devenir, ce n'est pas du passé, du présent ni du futur; devenir se suffit à lui-même, dans son verbe et dans son

sens. Je me suis donc efforcée de transformer cette image du devenir-vieille en un concept puissant appelé maturité :

Tous les voyages dits initiatiques comportent ces seuils et ces portes où le devenir lui-même devient, et où l'on change de devenir, suivant les « heures » du monde, les cercles d'un enfer ou les étapes d'un voyage qui font varier les échelles, les formes et les cris. (Deleuze et Guattari, p. 305)

En misant sur la maturité, j'en suis aussi arrivée à ne plus me sentir différente au sein du Département de danse. Cela résulte du long cheminement que les séances en studio m'ont permis de faire et plus particulièrement à partir de l'Atelier de création II, entre janvier et mai 2014. Dans *Mille Plateaux* (1980), Deleuze et Guattari parlent d'*anomalité*. Ils décrivent ce terme comme désignant « la position d'un individu exceptionnel dans la meute » (p. 298). L'idée n'est pas de me voir comme une personne exceptionnelle, mais ma situation de doctorante sans bagage de danse préalable me plaçait, au Département de danse, dans une sorte de position anormale. En m'inspirant de la définition donnée par le *Larousse* (1982, p. 46), on dira de l'anomalie que nous sommes davantage dans l'irrégularité que dans l'incorrect. On nomme anormale toute chose ou situation qui s'écarte de la norme. Nous nous éloignons ici de la définition propre à la chose anormale, qui se veut au contraire hors-norme ou non conforme à un modèle. Selon Deleuze et Guattari, l'anormal est *un phénomène de bordure* (1980, p. 299). Le devenir-vieille m'a ainsi positionnée dans une démarche située dans une multiplicité de frontières : entre arrêter ou continuer la performance, entre deux pratiques du mouvement, entre deux disciplines artistiques, entre le passé et le futur, entre la jeunesse et la vieillesse, entre la danse et l'état de danse. Toutes ces frontières, ces *bordures*, m'ont accompagnée tout au long de mes décisions, de mes explorations en studio, de mes lectures et de mes rencontres. Rien n'était linéaire, mais tout était constamment présent. En lisant certains extraits de *Mille Plateaux*, je réalise que ce qui m'a bien servi dans cette recherche-crédation,

c'est d'avoir su éviter une espèce « d'ordre logique dans cette enfilade, ces passages ou ces transformations » (p. 306). La maturité, finalement, c'est ne plus suivre, mais se laisser porter. Le développement et la transformation de ma démarche en une action poétique se sont tranquillement mis en marche lors de l'Atelier de création II, à l'hiver et au printemps 2014. Dans mon analyse, j'écris que c'est dans cette étape que je « mettais véritablement en place les fondations de ma création finale » (p. 190). Tout cela a un lien très net avec la clarification au sujet du devenir-vieille et l'apport considérable qu'apporte la maturité dans un processus artistique et dans la vie.

### 10.3.3. Motion/no-emotion

Nous venons de le voir dans la partie précédente et nous l'avons vu également dans l'analyse des données de terrain (p. 183-192), l'Atelier de création II est l'atelier édificateur de ma création finale. Les étapes franchies durant ces cinq mois ont été importantes. Elles m'ont permis d'instaurer la structure des performances et de mettre en place les principaux ancrages sur lesquels s'est déplié l'univers de la Danseuse Utopique. Plusieurs des thèmes rassemblés lors de l'analyse – le sentir, l'ivresse du mouvement, la force gravitaire, la kinésphère, *motion/no-emotion*, la spatialité, la conscience corporelle, l'orchésalité – comportent des concepts liés à la corporéité, et c'est ce qu'il me fallait acquérir et développer pour créer l'action poétique tant souhaitée. Dans cet atelier, j'ai traversé une étape importante dans le développement et la transformation de ma démarche et de mes attentes. Après deux expériences au cours desquelles j'avais travaillé avec des danseuses et des chorégraphes, je croyais sincèrement que je pouvais poursuivre sur cet élan. Au contraire, je me suis retrouvée à travailler seule dans un studio physiquement éloigné de l'action du Département de danse. Dans l'analyse des données de terrain, à la page 184, j'arrive en quelques phrases à résumer l'état d'esprit dans lequel je me suis retrouvée. Je le mentionne, car

dans mon désir de faire un doctorat, il y avait aussi un désir de ne plus travailler en solo. Je souhaitais travailler davantage en équipe. Toutefois, avec le recul, je réalise qu'il ne pouvait en être autrement, car ma démarche et ma pratique étaient trop singulières. Dans ce travail en solo, j'avais à découvrir des choses (probablement déjà acquises chez les danseurs), dont le fameux principe de Nicolais : *motion/no-emotion*.

Dans le « Récit de terrain » (p. 125), j'introduis ce concept, développé par le chorégraphe et pédagogue Alwin Nicolais. À l'époque de ma découverte, tirée d'une citation de Laurence Louppe (1997), je comprenais le sens de ce concept lié au *parasitage artistique* que le maître cherchait à évacuer chez les danseurs impliqués dans ses créations. Pour ma part, c'était surtout lié à l'idée de me débarrasser de l'aspect émotif qui m'empêchait d'aller dans le développement de gestuelles plus près du corporel, de la chair et de la corporéité. Ce que j'avais à comprendre, c'était qu'il me fallait laisser aller l'*emotion* pour apprendre à créer à partir du *motion* et surtout à faire confiance à ce qui pouvait advenir dans le faire et le laisser-faire. Mark Lawton (2012), dans sa thèse de doctorat consacrée à Nicolais, définit ainsi le *motion* :

[...] le *motion* repose dans le chemin entre deux points et qualifie la nature du processus entre le début et la fin du mouvement; toutes les notions de base de l'abstraction servent à définir le *motion* : espace, temps, forme, dynamique, base motrice et autres; capacité de donner vie à une danse et de révéler son identité; traversée d'une expérience sensori-motrice; le *motion* porte sur le mouvement en tant [sic] traversée de sa propre expérience; mouvement produit et senti dans la totalité de son déroulement, et dont chaque phase successive est d'égale importance dans la conscience pleine de sa propre expérience qualitative; circulation incessante et multidirectionnelle du vivant, qui fait de chaque mouvement une trajectoire toujours plus infinie et de moins en moins délimitée par l'espace comme institution, comme terme à la fluctuation du devenir corporel; mouvement se suffisant à lui-même (*keep going*); flux d'énergie qui circule entre plusieurs points, avec ses différents types, ses qualités, ses modalités; chose la plus difficile à verbaliser, parce que *motion* veut dire qualité. Il implique de trouver l'équilibre du *comment*. Toutes les autres choses ont à voir avec le *quoi*, mais le *motion*, c'est le *comment*. (p. 116)

Je devais réussir à croire en ces mouvements qui se présentaient à moi en cours d'expérimentation. Dans mon carnet de pratique, j'ai écrit ceci : « Je dois être attentive à certains signaux. Intuition gestuelle ». Je devais traverser cette manière de créer qui faisait en sorte que mes projets antérieurs de dessins, d'installations et de performances étaient toujours construits sur du matériau émotif. Dans le « Récit de terrain », à la page 126, j'écris : « Je perdais confiance en mon intuition. C'est à partir de ce jour-là que j'ai commencé à dire que je travaillais dans une “*craque*”, dans un entre-deux. » Arrive ce moment où je réalise que je dois vraiment me faire confiance et plonger dans le *motion*. Durant cette période, je me questionnais sur le sens de ma démarche. Étais-je toujours une performeuse quand j'étais dans la répétition d'une certaine gestuelle? Quelle était ma danse? J'étais toujours sur cette frontière entre la danse et la performance et dans cette peur de reproduire une gestuelle représentant mon état émotif. Ce fut un long travail d'atelier circulant constamment entre l'expérimentation gestuelle, le dessin et la poésie<sup>116</sup>.

Toutefois, mon meilleur ancrage dans cette démarche sur le corps dansant s'est avéré être ma pratique du tai-chi taoïste. Lorsque je fais l'enchaînement des 108 mouvements, je suis totalement dans le *motion*. Je suis dans une écoute et une observation du corps en mouvement et en micromouvement. Le travail se fait de l'intérieur vers l'extérieur. Le corps se meut à partir de son centre et envahit mon entité. Mon esprit se dégage, s'ouvre et c'est ainsi que les possibles transformations peuvent advenir. En plaçant la routine du tai-chi et du dessin, je m'installais dans une corporéité pleinement disponible et mon esprit était tout à fait disposé à laisser venir ce que Michel Bernard appelle *le pouvoir fictionnaire de la sensation* (2011, p 20) : là

---

<sup>116</sup> Dans mon carnet j'ai écrit : « Une méthode de travail s'est installée d'elle-même tout au long des mois qui ont suivi. Je débutais par une période de réchauffement avec mes routines de tai-chi taoïste, qui durent en moyenne 45 minutes. Ensuite, je m'installais pour une méditation (souvent assise au centre du studio) d'environ 15 à 20 minutes. Après, j'allais directement au tableau blanc et je dessinais sur le vif et de façon très intuitive ce qui se présentait dans l'instant. » (Section 7.3.1. Atelier de création II – Échos de l'entre-deux, pages 116-117).

où toutes mes sensations se fondent l'une dans l'autre dans un imaginaire toujours en construction.

#### 10.3.4. Un fonctionnement des choses

Lorsque dans ma question de recherche, j'écris « transformer ma démarche pour qu'elle devienne une action poétique », je cherche en fait à trouver la musique de mon corps, à trouver ce que Michel Bernard (2011) a nommé l'orchésalité<sup>117</sup>. Bernard a créé ce mot afin de décrire la tonalité du corps dansant, au même titre que la musicalité est à la musique et la picturalité à la peinture. Comprendre l'orchésalité m'a inspirée et m'a donné confiance en mon processus vers le mouvement dansant. Dans la partie du Chapitre VI consacrée à ce sujet, je décris en détails les traits que Bernard emploie pour détailler l'orchésalité et j'explique de quelle façon cette connaissance m'a permis de progresser. Pour les besoins de cette discussion, je m'intéresserai davantage au premier de ces traits, l'ivresse du mouvement : « [C]elle-ci apparaît lorsque notre corps est en pleine possession du mouvement qu'il exécute. Il y a là une sensation d'équilibre, de force et de conscience corporelle. » mentionnée dans la section 6.3.2, p. 83. C'est dans l'Atelier de création II que j'ai réellement ressenti la force et l'apport du tai-chi taoïste dans ma pratique artistique. Depuis le tout début de ma démarche en art performance, l'influence de cet art millénaire se faisait ressentir dans mon état de présence, mais pas nécessairement dans mon corps en action. Dans l'Analyse des données de terrain, à la section 8.2.3.1, on voit qu'au tout début de l'Atelier de création II, quand je me retrouve dans ce nouveau studio éloigné et devant ma solitude, c'est dans un enchaînement de tai-chi taoïste que je

---

<sup>117</sup> Voir Chap. VI, section 6.3.2, p. 83.

suis allée puiser force et confiance : « C'est animée par cette idée<sup>118</sup> que j'entreprends donc les trois premières heures d'atelier avec ce que je sais le mieux faire dans une telle situation : du tai-chi taoïste. » (p. 184)

Ma pratique taoïste me reconnectait avec la gestuelle et le laisser-faire dans *un état de conscience alerte*. Durant mes recherches en studio, les grandes périodes d'inquiétude, de questionnements et de passages à vide étaient comblées et dédramatisées lorsque je laissais ma pratique taoïste envelopper le moment. La discipline me ramenait inmanquablement dans l'instant présent. Cela me permettait d'agir *avec* plutôt qu'*à cause de*. Cet exemple concret illustre à lui seul combien cet art m'est essentiel. À cause de l'annonce de la maladie de mon père, je suis revenue en studio environ deux mois plus tard que la date prévue. Dans le « Récit de terrain », je raconte mon retour en ces termes :

Pour la création finale, je devais commencer mon travail en janvier, mais j'ai été dans l'obligation de le débiter plus tard, car mon histoire personnelle a cette fois-ci été perturbée par l'arrivée soudaine d'une maladie incurable qui a touché mon père. Il vivait ses derniers jours. En entrant dans le studio le jeudi 5 mars, une fois cette tempête passée, j'étais accompagnée de grandes émotions. Toutefois, j'ai pris la décision que je ne devais pas me laisser submerger par elles. Mon corps avait un travail à faire et c'était avec lui que j'avais rendez-vous, pas mon esprit. (p.141)

---

<sup>118</sup> Cette idée était tirée d'un travail que j'avais fait lors du Séminaire de recherche et de création : Méthodologie II, EPA 9003 avec Joanne Lalonde et Yves Jubinville et dans lequel je disais ceci : « À l'heure actuelle, la performance envisagée est composée d'une série de petits tableaux empreints d'un univers poétique simple et épuré. L'esprit zen ainsi que la philosophie taoïste inspirent l'atmosphère dans laquelle je souhaite développer le projet. Le défi est stimulant. Il est grand et tout en contraste avec le milieu de la danse contemporaine qui valorise (parce que le public le préfère aussi!) la jeunesse, le corps athlétique, l'habileté, la dextérité, l'audace et la flexibilité des danseurs. En parenté avec le *butō*, par la lenteur, le minimalisme et les images, la création se veut également le projet d'une performeuse qui apprivoise la danse comme moyen d'expression. Je créerai un projet qui lui empruntera des outils qui pourront être appliqués à des objectifs précis de création touchant le corps. »

**5 mars 2015**

*Pour l'instant, je dois composer avec le moment présent et me faire confiance. Suivre mon intuition.*

En mettant le pied dans le studio, la première chose que j'ai décidé de faire c'est du tai-chi, du tai-chi et encore du tai-chi.

*Je suis retournée à ma source première de motivation : le tai-chi taoïste. Dès les premières minutes, j'ai senti son effet sur mon corps et surtout sur mon esprit. (p. 139)*

Il est intéressant de constater qu'en entrant dans le studio, je cherche à ignorer ce que je vis en voulant mettre mon esprit en dehors de l'action. En fait, j'évite l'émotif ou le trop-plein d'émotion en activant le *motion/no-emotion*. Grâce aux enchainements du tai-chi taoïste, je ressens les effets immédiats sur mon corps et mon esprit. La place qu'occupe la pratique du tai-chi et l'influence de la philosophie taoïste dans ma vie sont immenses. Il m'a fallu passer par une période créatrice intense sur les plans intellectuel et artistique, c'est-à-dire celle consacrée à ma recherche-crédation, pour m'en rendre compte. Devant ce constat, j'ai décidé de scruter un peu plus le taoïsme à travers les écrits d'un de ses grands philosophes, Tchouang-tseu, qui vécut durant l'antiquité chinoise<sup>119</sup>. C'est à travers les écrits du sinologue Jean-François Billeter que j'ai approfondi mes connaissances. En traduisant *Tchouang-tseu*, Billeter se demandait toujours à quelle expérience particulière référait le philosophe, car il avait réalisé que lorsqu'il lisait Tchouang-tseu, il s'apercevait qu'il était dans la description d'expériences véritables. Pour les besoins de ma réflexion, je ne m'attarderai pas à la description de ces expériences fascinantes et remplies d'enseignements, mais plutôt à ce qu'elles apportent à ma compréhension de ma propre pratique taoïste dans cette démarche sur le corps dansant. Plus particulièrement, je m'attarderai à un aspect éclairant la manière dont on devient le spectateur de sa propre expérience. En me plaçant dans une posture d'observatrice, je m'extirpe de ce que j'étais en train de

---

<sup>119</sup> J'en fais mention à la page 54 via une citation de B. Doganis (2012).

vivre pour mieux mesurer la répercussion de cette expérience sur l'ensemble de ma vie personnelle et professionnelle. Doganis écrit à propos de ces chocs que l'on vit et qui participent de l'acte de création, dans *Pensées du corps* (2012) :

Il me semble que pour ouvrir une voie, un champ d'études réellement neuf, créer du possible, il faut à la fois la violence du choc de l'imprévu, et la volonté de construire, par l'immersion, une continuité, une « commensurabilité » – un dénominateur commun. (p. 22)

Lorsqu'est survenue la maladie incurable de mon père, cette situation imprévue dans laquelle l'irréversibilité avait le champ large, je me suis autorisé à poursuivre ma démarche de création. Par son action silencieuse et la force de l'immersion par le mouvement, ma pratique du tai-chi taoïste m'a permis de sentir et de ressentir ce qui m'arrivait, et ce, d'une manière solide et créative. Dans la préface du livre de Yu Dan, *Bonheur selon Tchouang-tseu* (2007), Alexis Lavis<sup>120</sup> écrit ceci : « [L]e taoïsme nous apprend à soulever des montagnes. » Cette figure, aussi commune soit-elle, demeure profondément actuelle et l'est plus encore lorsqu'on la met en application. La profondeur qui émerge d'une pratique d'un art tel que le tai-chi passe véritablement par le corps : « [L]e praticien ne recherchera pas la contraction des muscles, mais le meilleur enracinement dans le bassin, et un appui "sur" sa colonne verticale que l'usage rendra souple et ferme. » (Doganis, p. 42) Cet ancrage corporel amène un silence de la pensée et l'éveil d'un esprit calme; un état de présence.

C'est ainsi que les réflexions tirées des *Leçons sur Tchouang-tseu* (Billeter, 2002) m'ont permis de saisir davantage de quelle façon ma pratique du tai-chi taoïste a nourri et accéléré mon apprentissage du corps dansant. Lorsque j'ai commencé cet art, j'étais dans la jeune vingtaine. Je cherchais surtout une discipline plus près de l'élan

---

<sup>120</sup> Philosophe, auteur de *Confucius et le confucianisme*, (Pocket, Agora, 2008) et de *Préceptes de vie de Confucius* (Seuil, Points/Sagesses, 2009).

du corps (le martial) que de l'esprit. Aujourd'hui, je mesure mieux l'ampleur et l'influence de cette pratique et je sais maintenant que cette philosophie millénaire m'apprend beaucoup sur le sens à donner à l'existence. Je sais surtout que l'essentiel s'acquiert par le corps en mouvement, par le *motion*; par la répétition des gestes qui, en s'incorporant, deviennent des mouvements de plus en plus intérieurs. Le corps en action nous enseigne à notre insu. Cela ne peut se faire qu'au bout de longues années de pratique et d'engagement. Les connaissances de Billeter sur *Le Tchouang-tseu* m'éclairent et me guident dans cette compréhension en plus de m'aider à la transférer dans l'expérience vécue avec la recherche-crédation que j'ai effectuée dans le cadre de mon doctorat. Le sinologue résume, selon les leçons de Tchouang-Tseu, le moment où l'ensemble de nos mouvements appris, coordonnés, maîtrisés et contrôlés par la conscience passe à un *régime supérieur*. Il décrit ce moment comme étant celui où s'installe tout naturellement un « fonctionnement des choses » :

Ce sont nos facultés, nos ressources et nos forces, connues et inconnues, qui se sont combinées de façon à agir dans le sens que nous désirions et dont l'action conjugée s'impose maintenant avec le caractère de la nécessité. Ce basculement est le point d'aboutissement, ou du moins un moment essentiel de tout apprentissage. (Billeter, 2002, p. 56)

Pendant environ deux ans (2009-2011), j'ai été obligée de poursuivre mon apprentissage du tai-chi taoïste sans mes instructeurs et mes comparses. C'est aussi durant cette période que j'ai accédé à ce régime supérieur dont parle Billeter en ce qui concerne ma pratique taoïste<sup>121</sup>. À ce moment-là, ma pratique était devenue *nécessaire* à cause de différents facteurs liés à ma vie professionnelle et familiale. Il y a eu un grand abandon de ma part dans l'observation du *faire*, qui m'a tranquillement aidée à m'orienter par moi-même sur le ressenti et les bienfaits des séances quotidiennes. C'est ce laisser-faire et ce lâcher-prise qui sont à la base du

---

<sup>121</sup> Je n'en ai pris conscience que quelques années plus tard et mon investissement dans cette recherche-crédation y a contribué pour beaucoup.

fonctionnement des choses dans ma pratique du tai-chi taoïste. C'est aussi cette étape qui m'a permis de traverser de l'autre côté de l'apprentissage et d'intégrer naturellement une manière d'être plus près du processus de la vie et du taoïsme. Lorsque Billeter (2002) écrit que « notre conscience dégagée de tout souci pratique se fait spectatrice de ce qui se passe en nous » (p. 69), il met des mots sur ma découverte. Tandis que quand Doganis (2012) écrit : « [d]évelopper ses facultés sensorimotrices, affectives et cognitives, à travers la maîtrise du corps, c'est comme étendre son "territoire" et le ramifier dans toutes les directions, du dedans » (p. 108), il met des mots sur mes expériences.

Pour ce qui est de la recherche-crédation, le passage vers le régime supérieur s'est vécu lorsque je me suis mise à oublier le dansant pour devenir un corps en *état de danse*. J'ai oublié « le vouloir apprendre la danse » pour être en mesure de danser ma danse; pour trouver mon orchésalité, la musique de mon corps. Pendant les mois de juin et juillet 2015, durant la première partie d'exploration précédant les performances prévues pour novembre, et suite à une explicitation de l'action<sup>122</sup>, je travaillais plus facilement avec des ancrages corporels que des ancrages émotifs. Dans mon « Récit de terrain », je fais surtout des liens entre des sensations du corps venant du bassin, des pieds, autour du centre d'énergie, le chi, etc. Je travaillais également avec les concepts de verticalité et d'horizontalité. Je créais avec l'espace et à partir de sensations corporelles. Je me rappelle surtout d'un moment marquant pendant une séance en studio, en juillet. À quelques jours des vacances, je me souviens m'être dit que j'étais fatiguée d'essayer de danser, de maîtriser et de faire *comme*. C'était ma dernière séance en studio avant septembre, il faisait très chaud et quelque chose s'est passé. Il y a eu un très grand abandon de ma part. J'ai effectué une performance avec toute la séquence des différents tableaux dans l'élan apportée par cette dernière séance avant plusieurs semaines. Il y a eu un réel laisser-faire : « [P]lutôt que de me

---

<sup>122</sup> Voir « Récit de terrain », p. 149-150.

souvenir, je me suis mise à ressentir » (p. 196). J'ai travaillé dans une conscience corporelle liée à la spatialité, le lien ciel-terre et l'ancrage autour du chi au centre de mon corps : « Ce que je faisais, c'était donc ouvrir le corps à une sensation physique qui me guidait vers une présence émanant de ma corporéité. » (p. 197) Je me souviens que j'étais *consciente* du mouvement que j'effectuais, de la chaleur qui montait de mes pieds et qui se transformait en une énergie stimulante que je souhaitais seulement voir se poursuivre et atteindre l'ensemble de mes gestes. C'est par la suite, en visionnant la bande, que j'ai réalisé que je venais de vivre un passage vers ce régime supérieur où s'est naturellement installé un fonctionnement des choses :

Je dirais que, dans ces moments-là, la conscience, tout en étant informée de l'activité du corps, notamment par la cénesthésie et la kinesthésie, se tient à une distance d'elle, dans une attitude de spectatrice ironique. Elle assiste à une activité qui se déroule sans elle, de façon nécessaire. Je pense que c'est ce moment de l'expérience que Tchouang-tseu désigne par le verbe *yeou*, qui figure dans le titre du premier livre de son ouvrage<sup>123</sup> et qui a dans toute l'œuvre une importance particulière. On le traduit généralement par « se promener », « se balader », « évoluer librement », mais il a aussi le sens de « nager », par quoi il faut entendre l'art de se laisser porter par les courants et les tourbillons de l'eau et d'être assez à l'aise dans cet élément pour percevoir en même temps tout ce qui s'y passe. (Billeter, 2002, p. 68)

Billeter met des mots sur le cheminement et la découverte de cette journée-là. Le basculement qui s'est produit s'est fait dans le « donner tout ce que j'avais à donner ». Le plus grand pas, je l'ai effectué lors du visionnement qui a suivi la performance réalisée. C'est dans *l'effet*, en me regardant évoluer sur la bande vidéo, qu'un déclic s'est produit. J'ai été sidérée par l'énergie du dansant que je donnais et ressentais : tout circulait d'un corps (la Danseuse Utopique) à un autre (moi comme spectatrice). Ce que je voyais, c'était un corps *en état de danse* et non moi qui me regardais danser. Pour bien partager l'essence de cette expérience vécue, je me réfère ici à Billeter et au

---

<sup>123</sup> « *Siao-yao-yeou*, que je traduis par "Aller selon". » (Billeter, p. 68)

livre *Leçons sur Tchouang-tseu* (2002), dans lequel il raconte un passage connu d'un récit entre Confucius et son disciple préféré, Yen Houei, qui demande ce qu'est le jeûne de l'esprit. Le maître lui répond ceci :

Dirige ton attention vers la perception immédiate de toi-même. Pour cela, dit-il, « n'écoute pas avec ton esprit (*sin*), mais avec ton énergie (*ts'i*) » – car cette perception de soi-même n'est pas une affaire intellectuelle, mais une présence à soi du corps propre. Elle est notre activité propre se percevant elle-même. (p. 96)

L'épuisement, la chaleur et les vacances imminentes avaient exercé un relâchement dans ma manière de faire la performance ce jour-là. Lors du retour en septembre, j'ai choisi cette vidéo comme piste de travail avec ma directrice de recherche. Elle aussi y a vu et perçu une énergie nouvelle. Cette vidéo servirait de canevas pour le développement de ma création finale durant les semaines qui suivraient. À la section 8.2.4.5 du Chapitre VIII, « Analyse des données de terrain », je conclus ce moment avec Andrée Martin en ces termes :

Chacun des petits tableaux est empreint de poésie et d'une gestuelle solidement assumée. Tout est là. Enfin. Il ne me reste plus qu'à peaufiner, raffiner et à aller encore plus loin dans ce désir de communiquer une poésie corporelle en direct. Je ne suis pas une danseuse, mais une performeuse en *état de danse*. (p. 200)

Il ne me restait plus qu'à faire émerger un mouvement intérieur, en saisir l'origine, le transformer et le développer en une action poétique que l'on pourrait identifier comme étant celle d'un corps dansant.

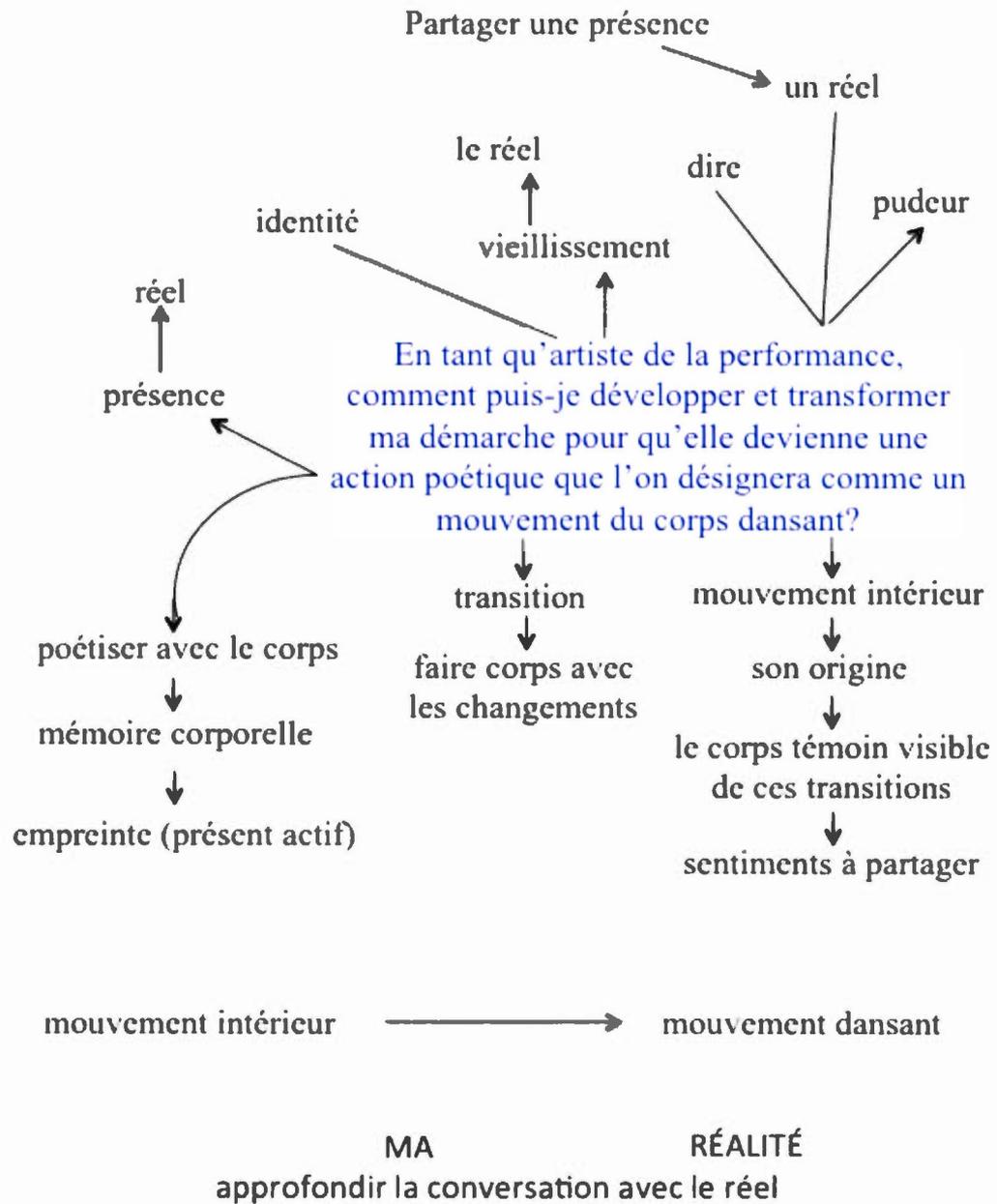


Schéma 4 Mouvements de vie

#### 10.4. Mouvements de vie

Qui suis-je? Je suis une artiste interdisciplinaire. Depuis le début de ma pratique artistique, je me promène au gré de quelques disciplines. Je suis scénographe de formation, et donc l'espace est significatif pour moi. Le lieu où je crée est important. J'ai un rapport corporel avec mon environnement. Je dois m'y acclimater afin de pouvoir m'y déployer sans retenue. Je dois le sentir dans ma corporéité. Je ne suis pas seulement dans un lieu, je deviens ce lieu. Je suis aussi une artiste qui aime travailler la matière : frotter le fusain, me laisser aller dans un geste du crayon sur papier fait partie de ma créativité. Le dessin m'ancre dans le moment présent. Il me permet d'extérioriser ce qui se passe à l'intérieur de moi. Il y a un lien très fort avec la matière et le toucher. Lorsque je dessine, c'est mon corps entier qui est engagé. Dessiner me connecte à la réalité de ce que je vis. Il est le miroir de ma réalité et de mon identité. Le Schéma 4, ci-dessus, illustre l'ensemble des expériences, explorations, observations, questionnements et réponses de ma recherche-crédation. Il est celui qui représente le mieux ce qu'est pour moi l'atteinte du mouvement désigné comme celui d'un corps dansant.

Pourquoi faire de la performance? Pourquoi se placer volontairement dans une situation de vulnérabilité? Faire de la performance, c'est jouer avec notre authenticité. C'est partager ce que l'on vit en soi en le présentant à l'autre. C'est être authentique dans la réalité de ce que l'on partage. C'est poétiser avec mon (le) corps en sachant que ce qui le fait bouger provient d'une mémoire, d'un présent et d'un devenir incorporés dans notre être entier. L'action poétique est donc activée par la présence et la réalité. Elle active une part de soi qui est pareille à nos empreintes digitales : notre unicité. Chaque expérience que nous vivons s'imprime dans notre mémoire corporelle et, de là, se déploie dans le présent activé de chaque geste. C'est par le mouvement que je fais corps avec les changements. Le mouvement me sert ni plus ni moins à

vivre (et à faire vivre) des transitions. Aussi, qu'est-ce qu'un corps dansant? C'est découvrir les mouvements de vie à l'intérieur de soi, aller à la rencontre de leurs origines et les rendre disponibles. Notre corps est le plus grand témoin visible de toutes les transitions que nous vivons au fil du temps qui passe. Danser, c'est partager ses sensations, qui sont activées par la somme de nos expériences. Notre corps est le réceptacle de nos vies et des vies dont nous sommes témoins. Il emmagasine et grâce à la danse, il nous permet d'aller à la rencontre de ce que l'on devient. C'est ainsi que le projet de la Danseuse Utopique consiste à approfondir **ma**/la conversation avec le réel, la **réalité**<sup>124</sup>.

#### 10.4.1. L'oiseau intérieur

Le dansant me donnait l'occasion de partir en voyage vers mon pays natal et de le partager en temps réel avec le spectateur. Ce partage, je le voulais poétique, car la poésie offre au spectateur une ouverture à ses propres mémoires et ses propres sensations hors d'une représentation du réel. C'est ainsi que j'ai été à même de tisser une trame (poétique) entre ma démarche d'atelier et un texte écrit par le philosophe Alain Badiou, intitulé « Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée » (2010). On se rappelle (voir la p. 117 de la thèse) que lors du retour en studio au début de l'année 2014, après un arrêt de près de 18 mois, une douleur aigüe à l'épaule m'avait restreinte dans mes mouvements. À cette époque, j'arrivais d'un long séjour à la campagne, où j'étais en contact quotidien avec les oiseaux. Ils venaient à la mangeoire tout près de ma fenêtre et j'en saisisais des images avec mon appareil photographique. Les oiseaux sont fascinants à observer. Ils dégagent une sensation de liberté, de légèreté et semblent avoir une capacité d'adaptation hors du

---

<sup>124</sup> Voir le Schéma 4, plus haut.

commun. Parfois, certains heurtaient la fenêtre et je réalisais alors qu'ils étaient aussi des êtres fragiles et vulnérables. C'est probablement cette expérience qui a permis que leur image s'immisce dans mon travail ce jour-là :

*Ce matin, j'ai des oiseaux en tête. Je dois trouver le moyen de me les mettre dans le corps. Mes épaules meurtries sont semblables à leurs ailes. Il suffit qu'une seule cesse de fonctionner pour que les oiseaux deviennent vulnérables. Mes épaules me font mal. Je suis moins fonctionnelle. Je suis fragilisée. Je deviens un **oiseau** blessé (« Récit de terrain », 30 janvier. p. 117).*

Malgré la douleur, malgré la contrainte dans le mouvement, cette image de l'oiseau a généré une action poétique avec laquelle j'ai su expérimenter et explorer divers chemins de création. En choisissant une phrase de Zarathoustra, tirée de l'œuvre de Nietzsche, Badiou me guide vers cette connexion métaphorique : « C'est parce que je hais l'esprit de pesanteur que je tiens de l'oiseau. » (2010, p. 1) À travers les paroles de Zarathoustra-Nietzsche, le philosophe me permet de donner un sens profond à la connexion naturelle faite entre l'oiseau blessé et la lourdeur de mon épaule meurtrie. Cette image m'a ancrée dans une sensation qui fut à l'origine d'une gestuelle. Ce geste s'est déployé et enrichi tout au long de ma démarche en studio : « Disons qu'il y a une germination, une naissance dansante, de ce que l'on pourrait appeler l'oiseau intérieur au corps. » (Badiou, 2010, p. 1) En plus d'associer l'envol de l'oiseau à la légèreté de la danse, cette image me ramène à cette *sensation du moi* opérant à la source de toute créativité.

Cet oiseau intérieur m'a ancrée dans un imaginaire porteur et inspirant pour la suite de ma démarche. Il s'est ainsi redressé et a pris son envol grâce à l'intégration d'une conscience corporelle liée à la spatialité. Je me rappelais alors du travail fait avec Andrée dans le cadre de l'*Abécédaire du corps dansant : V-Vieillesse*. Elle m'invitait régulièrement à prendre conscience autrement de ma kinésphère (voir

Tableau 4, p. 180), c'est-à-dire à « aller davantage vers l'extérieur plutôt que de rester dans mon espace intérieur » (p. 116). J'étais dans un processus qui visait à ce que je m'approprie de nouvelles consciences corporelles connectées sur la densité de l'espace qui m'entourait. Je devais apprendre à élargir et à modifier mon rapport avec l'espace. Je devais moins me concentrer sur la douleur dans mes épaules et plutôt me retrancher vers une autre utilisation de mon corps. Cela a eu pour conséquence de marquer profondément ma démarche :

*Ma déambulation commence à se modifier et je la crois de plus en plus dansante, car j'ai commencé à laisser s'installer cette verticalité qui est une pierre angulaire de ma posture de taichiste que je transporte dans ma créativité.* (« Récit de terrain », 24 avril. p. 151)

Tout à coup, la corporéité venait de véritablement s'installer dans l'origine du mouvement. Cette compréhension était tributaire de l'explicitation de l'action<sup>125</sup> que je venais de faire avec Christine Charles. On se rappelle que c'est à ce moment-là que j'ai vu des liens s'installer entre ma posture de taichiste, la verticalité et les colonnes du studio. Je venais de le saisir dans la plénitude de mon corps. C'est par la chair que l'*oiseau intérieur* s'est déployé et envolé. Ce moment s'inscrit dans le passage durant lequel je m'éloigne un peu plus de l'émotif pour me faire confiance dans le *motion*. J'ai installé ce que Godard (2006) a nommé le *schéma postural* : « La première phase de toute perception et de tout geste consiste en une prise de repères de l'espace. La manière dont je vais m'orienter va dicter la qualité du geste qui va suivre. » (p. 60) En tai-chi, on saisit le potentiel de la posture après des années de pratique. Lorsque le tronc est dégagé, le souffle et les mouvements travaillent de concert pour nous mener vers une plénitude qui se répercute dans l'harmonie des gestes. Il y a donc eu le transfert d'une connaissance interne de la posture et du souffle, que j'ai par la suite

---

<sup>125</sup> Voir « Récit de terrain », p. 149 -150.

transposée dans ma démarche vers la danse. Plus tard, en juillet, au moment où je réalisais la performance à l'aide de laquelle j'approfondirais ma création finale, mon corps subjectif s'est immergé dans une action profondément enracinée et, grâce à la verticalité, a pris contact avec une énergie montante qui s'est dépliée à travers toutes les composantes de mon corps physique : « On imagine ici la montée tonique en spirale qui relie souffle et attitude posturale. » (Godard, 1994, p. 28) Il s'est créé à certains moments « du corps qui échange intérieurement l'air et la terre » (Badiou, 2010, p. 2). Je comprends maintenant que j'avais saisi intuitivement la force qu'un tel échange apporte à notre geste dansant. Ainsi, tout le travail effectué en amont, autant dans la pratique que dans la théorie, me rapprochait de plus en plus du désir de danse dans mes performances. Cela devenait réel, à l'instar de ce que dit Badiou :

[...] la danse suppose le souffle, la respiration de la terre. C'est que la question centrale de la danse est le rapport entre verticalité et attraction, verticalité et attraction qui transitent dans le corps dansant et l'autorisent à manifester un possible paradoxal : que terre et air échangent leur position, passent l'un dans l'autre. (2010, p. 2)

Pour moi, qui ne viens pas du milieu de la danse, le défrichage fait seule sur le terrain de la pratique m'installait dans la posture de l'ethnographe qui cherche à comprendre un univers particulier. Par cette découverte, j'éclaircissais encore plus ma compréhension et saisis mieux d'où émerge l'*essence* de la danse. C'est le corps entier (corps et âme) qui conjugue ses *efforts* dans une expression poétique à partager. Cet effort concerne à la fois le monde sensible et le monde tactile. Autrement dit, notre âme et notre corps s'impliquent chacun dans leur fonction. Pour moi, cette sensation du temps qui passe se vit autant dans le corps physique que dans le corps mental. Si je décide d'agir, les deux fonctions doivent s'activer ensemble dans cet *effort* pour apaiser le *moi affecté*. C'est dans la compréhension profonde d'une chose (le corps en mouvement) que l'on peut enfin aller sur de nouveaux chemins de création et s'ouvrir à une autre compréhension de ce qu'on y rencontre. En appliquant

la poésie de Mallarmé à la danse (le ballet plus particulièrement), la chercheuse Drigo Agostinho (2015) met de l'avant l'idée que la danse possède *un élément d'indétermination précieux*. Elle poursuit en mentionnant que la danse ne raconte pas d'histoire et que c'est grâce à ce qu'elle est, fondamentalement, un ensemble de mouvements, qu'elle offre « une combinaison infinie entre l'espace et le temps, avec un temps toujours variable et un espace aussi en constante transformation » (p. 476). Cela est semblable à l'utopie, que l'on ne peut définir puisque c'est un tout, un entre-deux, un corps-monde :

L'utopie est à l'horizon. Quand j'avance de deux pas, elle s'éloigne de deux pas. Je fais dix pas, elle se retrouve dix pas plus loin. J'ai beau marcher, je ne la rencontre jamais. À quoi sert l'utopie? Elle sert à ça, à avancer. (Eduardo Galeano)<sup>126</sup>

Depuis la genèse de ce projet, nous savons que l'utopie me tire vers la création d'un univers, le mien. On ne peut le définir, car il est continuellement en mouvement. Au tout début, dans la revue de littérature, à la page 37, je m'inspire du regard de Véronique Fabbri (2007) sur la construction de l'œuvre, dans laquelle ce qui est donné à voir importe moins que les possibles transformations qui peuvent apparaître lors d'un processus. C'est ainsi que nous savons que toutes les expériences, les découvertes et les transformations de la Danseuse Utopique placeront le regard du spectateur dans un espace triangulaire composé de la rencontre de trois arts qui s'interpénètrent par chacun de leurs fondements. Sibony l'écrit ainsi dans *Le corps et sa danse* (1995) :

---

<sup>126</sup> Dans BABIN, Sylvette (2005) *Esse* no 53, *Utopie et dystopie*, p. 3.

Et le triangle s'ébranle, ça vibre : le corps dansant convoque la foule en quête de l'Autre-polarité, de l'Autre qui n'a pas de corps palpable mais qui est une présence : celle de l'être comme origine de ce qui est, et notamment excède le corps. (p. 136)

Pour moi, l'Autre, c'est la Danseuse Utopique.

#### 10.4.2. Transformer l'expérience

Le mot *utopie* dans le cadre de ma pratique a toujours été utilisé dans le sens d'un cheminement vers un ailleurs. Mon utopie n'est pas celle d'un ailleurs amélioré, mais plutôt d'un ailleurs possible. La Chanteuse Utopique et la Danseuse Utopique ont toutes les deux été créées en dépit d'impossibilités. Il était irréaliste de vouloir chanter comme une chanteuse d'opéra<sup>127</sup> et de danser comme une danseuse professionnelle. Toutefois, comme performeuse, je rebondissais sur l'idée que l'utopie représentait justement ce monde possible rempli de transformations où je pouvais chanter et danser. Ce chant et cette danse seraient la représentation d'une démarche par laquelle tout est réalisé sans les codes affiliés à une discipline. Micheline Hugues, dans *L'Utopie* (1999), relève une intéressante ambiguïté accolée à l'origine et à la filiation de ce mot, créé par T. More en 1516 :

Le mot lui-même d'« utopie », forgé par More à partir des racines grecques *u-* marquant la négation et *topos* indiquant un lieu, a été traduit et donc compris de diverses façons : tantôt « nulle part » ou « non-lieu », simples négations, tantôt « **le lieu de nulle part** », où se combinent, comme dans le vocable grec en forme d'*oxymore*<sup>128</sup>, la négation et l'affirmation d'une spatialité. (p. 5)

<sup>127</sup> Voir p. 126 du « Récit de terrain » pour retourner aux sources de la création de la Chanteuse Utopique.

<sup>128</sup> Du grec *oxus*, « piquant », et *môros*, « sot, fou ». Alliance de mots contradictoires. (Hugues, 1999, p. 5)

Ce lieu de nulle part, cet entre-deux, ce corps-monde, j'ai toujours voulu lui assigner la définition d'un ailleurs à *partager*. À l'instar de ce que suggère More, Sibony avance que l'utopie crée des lieux accueillants, sans barrières, ouverts sur l'altérité, le possible et le plaisir : « L'entre-deux devient un espace de liens “entre l'un et entre l'autre”. » (1991, p. 343-344) C'est également ce qu'explique Hugues : « L'utopie/eutopie est, en effet un lieu de bonheur qu'il est tentant de confondre avec d'autres figures traditionnelles qui hantent l'imaginaire de l'homme occidental. » (1999, p. 7) Dans la mise au monde de mes *alter ego* utopiques, mon objectif a toujours été d'offrir un regard humain et créatif sur ce qui ne fait pas partie de la norme, une ode à la différence<sup>129</sup>. Grâce à la performance, j'y suis arrivée. Je crois pleinement à la force et à l'influence de l'utopie, car c'est elle qui me fait avancer. Comme l'écrit si bien la danseuse et philosophe Elsa Ballanfant (2015),

[n]ous tendons vers l'Autre, quand bien même nous vivons ce désir d'altérité sur le mode du refus ou du refoulement. Le corps tend vers l'Ailleurs et se donne les moyens, par le travail, de participer de cet ailleurs, d'éprouver l'altérité. L'humanité se trouve toujours en départ vers une autre forme d'elle-même. Elle aspire à l'envol (p. 118).

Le public a donc été convié deux fois à faire ce voyage avec la Danseuse Utopique au pays d'un *nulle part*, ouvert et indéfini. L'utopie tendait à installer le spectateur dans un espace sans frontières. En faisant deux performances, je me suis donné la possibilité de renouer avec ou de récupérer certains des éléments que j'observerais inmanquablement lors d'une première présentation. Je savais que je me retrouverais dans une situation particulière et je voulais être certaine de me rendre au bout de cette

---

<sup>129</sup> Être différente fait intrinsèquement partie de ma personnalité. Durant mon enfance et mon adolescence, j'ai dû composer avec le fait que j'étais la seule enfant et adolescente portant des appareils auditifs dans ma région natale. Nous étions dans les années 1960-1970 et le rapport avec ce genre de différence n'avait rien à voir avec l'acceptation sociale d'un tel handicap physique de nos jours. J'avais reçu une éducation positive par rapport à cet état physique, mais c'est seulement adulte que j'ai réalisé qu'être différente de la norme était un tremplin et non un handicap.

aventure avec le sentiment d’avoir tout donné... et reçu. Comment allais-je *danser* en présence des membres de ma famille – frère et sœur – des complices de mon enfance, de mes amis intimes ou de personnes inconnues? Toutefois, ce qui m’intéressait particulièrement, c’était d’observer les transformations et les microtransformations qui s’accompliraient entre et pendant les deux performances<sup>130</sup>, chez moi, entre moi et les spectateurs et probablement entre les spectateurs eux-mêmes.

Certains des commentaires reçus de la part du public, de vive voix, sous forme de courriels et même par la poste, font la démonstration du caractère transdisciplinaire de ce projet. Les commentaires reçus rejoignent bien ce qu’écrit Létourneau (2008)<sup>131</sup>. Selon l’auteur, les rencontres entre plusieurs disciplines produisent des réaménagements intersubjectifs des différents savoirs et rendent possible le développement d’un langage commun. Toutefois, selon lui, ce qui nous intéresse, c’est le réel. Ce réel, il dépasse les théories et les disciplines tout en étant plus riche et plus vaste, car il contient la mémoire, l’Histoire et le vécu du créateur et du spectateur. Ce réel est contenu dans la transdisciplinarité, qui fait intrinsèquement partie de ma recherche-crédation. Létourneau écrit que la transdisciplinarité nous amène bien au-delà de ce que ces rencontres entre disciplines proposent. Elle se retrouve au sommet de toute la somme de connaissances et d’expériences découvertes, investiguées et partagées.

Au total, environ 75 personnes ont vu l’une ou l’autre des deux performances. Le tiers des spectateurs venaient des milieux de la performance et de la danse, alors que la grande majorité (à mon grand étonnement!) étaient des collègues taichistes. Il est intéressant de soulever le fait que ce sont davantage les états du corps que le corps en

---

<sup>130</sup>J’ai choisi de n’inclure que la vidéo du 15 novembre au DVD accompagnant la thèse. Au besoin, je me réfère à la performance du 14 novembre pour certains éléments.

<sup>131</sup> Son ouvrage est cité en début de document, au Chapitre III, « De l’interdisciplinarité à la transdisciplinarité », p. 13.

mouvement ou même le corps performatif dont les commentaires ont fait part, que ce soit pour les questionner et pour commenter. On parle d'une sorte de théâtre invisible, d'étapes de la vie, d'une circulation entre le monde intérieur et le monde extérieur :

*J'ai vu toutes les étapes de la vie devant moi. Toutes les joies et les peines, les forces et les faiblesses et toutes les étapes entre la jeunesse et la maturité. Tu as attrapé l'expérience de l'échange de la vie extérielle [sic] à la vie intérieure – c'était un tableau complet. - Myrtle*

On m'entretient sur les destinations multiples auxquelles j'ai convié les spectateurs, ces mondes différents dans lesquels je navigue : la Gaspésienne, la performeuse, la taichiste et la praticienne. On a beaucoup parlé de ma présence et de mon authenticité, qui sont si importantes et qui sont fondamentales dans ma pratique de la performance. D'autres ont relevé cet humour discret qui est le mien, affublé d'une sensibilité aux petites choses de la vie. Certains ont porté attention à la maîtrise du corps qui m'habite et à mon sens de la gravité livré avec générosité dans l'émotion et la frénésie :

*Il y a tout de toi dans ce pays natal construit et bien entretenu : le mouvement authentique, la sensibilité et l'attention aux petites choses qui font la vie, avec les grandes aussi, les événements marquants, la fantaisie et l'humour, la maîtrise du corps et la gravité livrés avec générosité dans l'émotion ou la frénésie.*

*Je pense que tous se sont reconnus dans leur parcours individuel, à l'âge où chacun est rendu. - Thérèse*

Au-delà du fait de saisir et d'appliquer les apprentissages d'une discipline comme la danse, cette création finale avait comme point de départ un désir de partage. À partir de ma propre histoire, je voulais rejoindre l'histoire du spectateur dans ses propres mémoires, construire un tout avec l'art et la vie. Durant toute la durée des

performances, on entend une bande sonore conçue par Éliane Marie-Laure Cantin<sup>132</sup>. À la toute fin, lorsque je quitte la scène, on entend le son réel de mes pas sur les galets ainsi que le mouvement des vagues. C'est de cette façon que je réponds à la question au sujet de la force et de la pertinence de l'art dans la vie. Ce son que l'on entend pendant plusieurs minutes a la capacité de transporter le spectateur dans ses propres mémoires. C'est, à mon sens, à ce moment que l'histoire de la Danseuse Utopique devient celle des autres.

---

<sup>132</sup> J'introduis l'histoire de cette bande-son à la page 154.

## CHAPITRE XI

### CONCLUSION

L'homme crée pour changer, donc paradoxalement pour s'effacer, effacer celui qu'il était afin de donner naissance à un être nouveau, plus précisément à un nouveau devenir.

(Bertrand, 2003, p. 183)

On sort transformé de toute expérience dans laquelle on s'investit corps et âme, plus encore lorsqu'elle s'échelonne sur plusieurs années. C'est l'évidence même, mais on ne mesure jamais à quel point lorsqu'on est dans l'*a priori*. Au moment d'entamer une démarche comme une recherche-crédation dans le cadre d'un doctorat, on s'installe dans une problématique, mais c'est dans l'expérience que se manifeste le mieux la pertinence de ce qui est entrepris. Réaliser une recherche de cette nature se fait, se vit et s'alimente à coups d'émotions, d'allers-retours et aussi de temps pour agir, arrêter, observer et réfléchir, agir à nouveau. En ce qui a trait à ma décision d'embrasser une discipline corporelle comme la danse, on se référera à la pensée de Maine de Biran, telle qu'énoncée par le philosophe Bruce Bégout (1995) : « Se sentir exister en dehors de toute préoccupation d'esprit ou de toute irritation des sens contente l'âme. » (p. 21) Quiconque fait l'effort de saisir le sens de sa vie ressent ce sentiment. Sentir son existence, c'est faire partie de ceux pour qui le temps devient finalement synonyme d'une conscience de quelque chose qui s'appelle la vie, ou le Tao. Cette conscience de l'existence, aussi douce ou euphorique soit-elle, cache aussi

un côté sombre, mélancolique et angoissant. À travers ses réflexions, Biran nous ramène à l'essence même de la vie intérieure. Bégout écrit que le philosophe ne se permettait pas de partager ses propres états de langueur, car il percevait ceux-ci comme faisant partie de son existence propre. Toutefois, Biran convenait que cette conscience de l'existence était fondamentale pour chaque individu et que chacun la vivait selon ses sentiments et non ses idées. À la suite de cette réflexion, j'étais arrivée à un tournant important de ma pratique et de mon existence : si je n'allais pas au bout de cette idée en apparence insolite – soit de m'investir dans une démarche vers l'univers de la danse, et ce, au mitan de ma vie – j'étais prête à laisser tomber la pratique de la performance. Il est intéressant ici de revenir en arrière et de porter un regard nouveau sur le choix qui se présentait alors à moi. Une des questions que ce projet de recherche-crédation posait est celle-ci : pourquoi était-il si important d'aller au bout de cette idée d'explorer la danse?

### 11.1. Le but de la recherche-crédation

Lorsque j'ai commencé à pratiquer la performance, au début des années 2000, j'étais dans une situation similaire à celle dans laquelle j'étais au début de la présente recherche. À cette époque, je voulais explorer le chant et cheminer dans cette idée de chanter sans retenue devant un public<sup>133</sup>. Je voulais chanter *mon* chant. Durant cette période, j'ai exploré mes capacités vocales avec des professeurs de chant lyrique, et la première performance réalisée a été l'instigatrice d'une longue série où je *chante* devant un public. Les deux expériences, la Chanteuse Utopique de cette période et la Danseuse Utopique de la présente recherche-crédation, ont donc une origine semblable. Toutes les deux proviennent de cet *agere* qui nous pousse vers la réalisation concrète

---

<sup>133</sup>Je rappelle ici ma surdité et mon incapacité naturelle à placer la voix sur une note juste avec un accompagnement musical.

d'une intention. Le désir de danse à l'origine de la recherche-création venait également d'une expérience du corps entier déjà acquise grâce   ma pratique du tai-chi taoïste. La danse et le tai-chi taoïste ne sont pas très loin l'une de l'autre. On comprend que cela ne veut pas nécessairement dire que tout taichiste peut danser ou être un danseur. Il faut donc aller plus profondément dans une autre couche d'expériences pour tenter de comprendre ce besoin d'aborder une nouvelle discipline corporelle pour faire avancer une démarche artistique. Michel Henry écrit que la connaissance corporelle est « le fondement et le sol de toutes nos connaissances et, en particulier, de nos connaissances intellectuelles et théoriques » (1965, p. 131). Les expériences accumulées sont donc à l'origine de tout *agere*. Je rappelle la question posée plus haut : mais dans quel but avais-je tant besoin de comprendre la danse?

### 11.2. Les objectifs fixés

Dès le début, j'avais comme objectif d'explorer, de reconnaître, d'exp rimer et d'approfondir une gestuelle naissante.   cause d'expériences vécues en performance durant mes années de pratique avec la Chanteuse Utopique, je savais que j'étais en mesure d'approfondir cette démarche sur le corps en mouvement. En m'inscrivant dans un parcours universitaire, je me donnais la possibilité d'orienter ma recherche de manière à ce qu'elle soit solidement encadrée afin de me rendre au bout du parcours avec une véritable compréhension du questionnement de départ. Lorsque les premières gestuelles dansantes se sont manifestées pendant une performance, je percevais la richesse émanant de l'origine de ces mouvements. Cette source provenant de mon histoire personnelle m'alimentait comme performeuse, mais pouvait aussi être inspirante pour les spectateurs. Ensuite, je souhaitais élargir et susciter la réflexion autour de l'apport créatif d'une pratique extra-quotidienne, comme le tai-chi taoïste, dans une création artistique. On sait que sans cette

expérience du corps échelonnée sur de longues années de pratique intensive, jamais cette idée de recherche-crédation n'aurait pu voir le jour.

S'ajoutait à tout cela un élément particulier, soit celui d'avoir passé le cap de la cinquantaine. À l'âge où la plupart des gens pensent à ralentir, je m'engageais pour quelques années dans un nouvel apprentissage. Ce choix devenait un des éléments clés de mon projet et ajoutait une valeur importante aux objectifs de la recherche-crédation. Enfin, vouloir transformer un vécu personnel en un récit à partager auquel chacun pourrait accoler sa propre histoire était en soi un défi à relever. Je persistais à croire à l'universalité des expériences qui jalonnent notre existence. De la naissance à la mort, les étapes charnières de la vie sont les mêmes pour chacun de nous; ce qui diffère, ce sont les façons dont ces moments importants se présentent à nous, se vivent et se partagent. Certains prennent plus d'importance que d'autres. Ainsi, pour moi, la perte définitive de notre maison familiale, près de la mer, aura pris une importance qui n'aurait été pour d'autres qu'une étape sans grande conséquence.

### 11.3. Les défis à relever

Notre rapport à la pratique artistique évolue au fil des expériences. Face au public, nous sommes dans une appréciation subjective ou émotive. Lorsqu'on débute dans une discipline, on recherche l'aval de nos pairs. Cette reconnaissance par ceux qui partagent le même champ de pratique que nous est incontournable. En tant que performeuse, l'univers de la performance est très important pour moi, car c'est une pratique totalement ouverte, à l'intérieur de laquelle cohabitent plusieurs sous-pratiques. Je pense ici aux différentes formes que peuvent prendre les performances : relationnelles, d'action, infiltrantes ou communautaires. En m'immisçant au tournant

de la cinquantaine dans une discipline comme la danse, j'allais donc au-delà de la reconnaissance<sup>134</sup>, vers un partage des connaissances acquises. Je savais que mon objectif était différent de celui ou celle qui commence son cursus universitaire.

Les incapacités corporelles étaient déjà un constat établi avant même de mettre les pieds dans un studio. Dès le premier atelier et dès la première pratique, mon corps a rapidement saisi qu'il ne pourrait reproduire le geste dansant tel que démontré. Je savais aussi que je ne souhaitais pas copier exactement la forme montrée. En tant que performeuse, je voulais comprendre ce qui générait une gestuelle, son origine. Non pas *mimesis*, mais *praxis*. En plus de cette observation, je devais être prudente, car un mouvement mal exécuté qui m'aurait blessée pouvait compromettre mon projet de recherche doctorale. À partir de quoi devais-je préciser mon incursion dans l'univers de la danse, si je ne pouvais accéder aux classes régulières, ni reproduire les formes montrées en ateliers individuels? J'ai trouvé la réponse dans l'attitude à adopter devant ces apprentissages. Avant mon projet de doctorat, lorsque j'étais dans des studios avec d'autres danseurs, je devais composer avec l'effet du groupe sur l'ensemble de la formation, avec l'âge des participants et le regard du formateur devant les réalisations proposées. L'attitude adoptée a été d'accepter cette situation avant même de débiter la recherche-crédation; je ne serais jamais une danseuse. Je ne pourrais jamais participer à un projet collectif en tant que danseuse. C'était un constat important à établir, sinon je ne pouvais aller nulle part. Alors, que se passe-t-il lorsqu'on se retrouve devant ce genre de constat? On mise sur cet autre enrichissement, qui est de découvrir jusqu'où son propre corps peut aller. Être dans une tout autre manière de bouger était en soi un sentiment euphorisant pour moi. De ne pas faire *comme*, mais *avec* était très formateur. Je prenais plaisir à en apprendre

---

<sup>134</sup> Je savais que je ne pourrais pas me trouver au même niveau d'échanges qu'un danseur avec les mêmes années de pratique que moi ou qu'un jeune étudiant amorçant ses études. Le danseur ne se reconnaîtrait pas dans ma démarche, ni même le performeur. Cela s'est confirmé lors de la création finale.

davantage sur les réchauffements et les mouvements de base que tout danseur doit maîtriser pendant sa formation. Mon apprentissage était orienté vers une connaissance nouvelle du corps en mouvement. J'avais beaucoup de satisfaction à tenter de reproduire (comme une danseuse) ces marches, ces rotations et ces mouvements de bras dans l'espace du studio. Sans compter que ces nouvelles gestuelles enrichissaient mon bagage artistique. Et la pratique du tai-chi taoïste me permettait d'avoir le préalable nécessaire à l'acquisition de ces façons différentes de bouger dans l'espace.

Survint alors un événement qui a tout fait chambouler en donnant un sens inusité à ma recherche-crédation. Il peut paraître étrange d'affirmer que j'ai été chanceuse de perdre l'ouïe, alors que je venais tout juste d'entreprendre mon parcours dans l'univers de la danse. La perte de ce sens a grandement nourri ma démarche et a en quelque sorte accéléré mon apprentissage de la gestuelle dansante. Les communications n'étant plus orales, nous devons utiliser un langage gestuel, corporel et visuel. Quel beau hasard! Cet événement inattendu est venu bonifier mon objectif d'apprentissage et enrichir ma pratique de la performance. De plus, la perte soudaine s'inscrivait parfaitement dans mes interrogations sur les transitions de la vie. Les incapacités corporelles étant déjà acceptées en début de parcours, j'ai été en mesure, comme l'écrit le philosophe Pierre Bertrand dans *L'intelligence du corps* (2004), de transformer tout le négatif en un formidable élan positif. Lorsque j'ai présenté mes premières explorations devant un public invité restreint<sup>135</sup>, on a souligné que les gestes maladroits livrés avec authenticité avaient apporté une richesse et une profondeur à la performance. Ces premiers spectateurs ont été les témoins privilégiés d'une expérience singulière. Mon intuition d'aller vers l'univers de la danse pour tenter de trouver des éléments de réponse liés à une étape de la vie donnait déjà des résultats, tant sur le plan professionnel que personnel.

---

<sup>135</sup> Voir p. 112.

#### 11.4. Le choix de la méthodologie

La démarche méthodologique qualitative de cette recherche-création a pris plusieurs chemins compl ementaires. Certaines m ethodes, comme l'heuristique de Moustakas (1968) et d'autres qui d ecoulaient de l'ethnographie, s'inscrivaient d'elles-m emes dans ma d emarche en raison du type de recherche que j'ai choisi. Le processus du chercheur, propre à toute recherche dite qualitative, me menait vers une approche sensible et engag ee qui reposait sur une m ethodologie me permettant de vivre de mani ere intrins equ ce que j'observais, étudiais et apprivoisais. Ne connaissant pas de l'int erieur l'univers dans lequel je plongeais afin d' evoluer comme artiste, je partais à la rencontre d'un monde, la danse, qui poss edait ses propres codes et modes de fonctionnement. En plus d'en d ecouvrir les fondements à travers la th eorie de penseurs, th eoriciens et praticiens<sup>136</sup>, je devais toujours tenir compte de mes propres limites et ne jamais oublier que mon incursion se faisait à partir d'autres sch emes, tels que mon âge, mon bagage de taichiste et mon exp erience artistique. Ma compr ehension et ma d ecouverte de certaines th eories trouvaient écho dans l'exp erience et la maturit e. Artiste engag ee et impliqu ee dans une d emarche tout de m eme ethnographique, j'ai rapidement compris que les cueillettes sur le terrain de ma pratique seraient relat ees à partir de balises diff erentes de celles d'un chercheur-danseur. L'auto-ethnographie ou les *self-studies* ne pouvaient donc pas convenir à cause de ma d emarche singuli ere et de ma pratique de la performance. Il me fallait une m ethodologie qui me permettrait de laisser libre cours à une certaine performativit e, inh erente à ma mani ere de r ealiser mes cr eations. La *portraiture methodology*, d'apr es les travaux de Marta Anadon (2006) sur les m ethodes de recherche qualitative, une m ethodologie que j'ai d ecouverte lors du cours de M ethodologie II, a compl etement ancrée ma recherche-création. Gr ace à cette m ethodologie, je pouvais

---

<sup>136</sup> Voir à ce sujet le Chapitre V, « Cadre th eorique et conceptuel », p. 28-74.

allier la rigueur académique à la rigueur pratique, toutes deux s'immergeant et émergeant à la fois de l'instantanéité. Comme on l'a vu dans le Chapitre VIII sur l'analyse des données de terrain, la méthode de recherche mise au point par Sara Lawrence-Lightfoot en 1997 était tout à fait appropriée au type de recherche que je menais. La création finale racontait une histoire inspirée d'une expérience personnelle. Toutefois, tout le chapitre sur l'analyse des données nous démontre de quelle manière la transdisciplinarité peut être présente grâce à cette méthode. Les cueillettes de données, rigoureusement analysées, sont le résultat concret d'une démarche philosophique, esthétique et théorique qui a permis la création de la Danseuse Utopique. Ma création finale a permis d'unir les critères d'une recherche qualitative à l'authenticité et la créativité propres à une création en études et pratiques des arts.

### 11.5. L'arrimage théorie-pratique

Lors de mes premières expérimentations en studio, je n'avais qu'une vague idée de la démarche à préciser. Mes expériences antérieures en ateliers, en stages et en résidences artistiques en lien avec ma pratique étaient les seuls repères avec lesquels je pouvais avancer. Dès mes premières résidences de création, j'ai alimenté mes recherches sur le terrain de la pratique avec des lectures philosophiques et des essais en lien avec le sujet de la création en cours. Accéder à une expérience de création dans le cadre d'une recherche doctorale, sous la supervision d'une directrice de recherche, requiert de modifier certains paramètres de travail. Les miens se sont grandement enrichis, en partie à cause de la présente rédaction, dans laquelle je propose et je défends une problématique, des théories, des observations et des hypothèses en plus d'un regard sur l'art et la vie. Dès le début, j'ai été invitée à prendre part à un séminaire sur les fondements de la danse. Cela aura été l'expérience d'introduction la plus pertinente à laquelle m'aura conviée ma directrice de

recherche<sup>137</sup>. Tout au long de ma recherche-création, je suis revenue sur les théories étudiées lors de ce séminaire et plus particulièrement sur les travaux du grand théoricien de la danse, Michel Bernard, qui ont influencé l'arrimage entre la théorie et la pratique et dont on aura remarqué l'influence tout au long de cette thèse. C'est grâce au premier travail de recherche théorique demandé dans le cadre de ce séminaire que j'ai pu entreprendre mes premières réflexions découlant de ma pratique de la performance. Ce premier texte, qui portait sur l'intuition, m'a permis de déceler assez rapidement qu'il était possible de conjuguer une réflexion théorique et une action performative se réalisant dans l'instant présent. Toutes les théories liées à l'univers de la danse trouvaient écho dans mon expérience du corps, même si cette corporéité avait été construite à partir d'une autre discipline du corps en mouvement. Je comprenais de façon intrinsèque le mouvement intérieur du corps.

Puis, il m'a fallu conjuguer l'ensemble de mes modes d'expression artistique. L'interdisciplinarité fait partie de ma pratique d'artiste depuis de nombreuses années et la danse venait s'ajouter à d'autres disciplines déjà en place. C'est en toute simplicité et de façon très naturelle que le dessin est venu compléter ma démarche d'atelier. Avec le recul, lorsque j'évalue le travail accompli lors des séances en studio, je me rends compte que souvent, je ne saisisais la théorie découlant de mes lectures et discussions qu'une fois arrivée sur le terrain de la pratique. Et le contraire se produisait aussi. De plus, les différentes lectures donnaient un sens profond à mon questionnement, tant artistique que personnel, ce qui me ramène à Sibony (2005b) et à la notion « d'exister à travers ce que l'on crée » (p. 292). Mon désir de danse émanait d'une expérience sensible avec le vieillissement et grâce aux lectures théoriques essentielles à l'avancement d'une recherche, je grandissais comme personne et comme artiste. La théorie et la pratique sont liées et elles sont essentielles

---

<sup>137</sup> Ce Séminaire (DAN7000)  tait justement dispensé par Andrée Martin.

pour rejoindre une part de soi-même ainsi que pour faire naître cette *existence derrière l'œuvre*, tel que l'a réfléchi Sibony (2005b).

#### 11.6. L'existence derrière l'œuvre

Le schéma présenté à la page suivante représente l'ensemble des apprentissages effectués sur le terrain de la pratique. On remarquera que tout le travail réalisé en studio et en recherche théorique s'est finalement déployé dans chacun des tableaux de la création finale. Chaque cercle-tableau renferme des éléments liés à un travail du corps et à la pratique performative. Tous les mots ont été judicieusement choisis pour raconter en un coup d'œil la construction du tableau pendant la performance. Ce schéma ainsi que les performances font la démonstration qu'une rencontre a bel et bien eu lieu entre les trois disciplines. Un des objectifs de la rencontre triangulaire souhaitée au début de la recherche-crédation visait également la valorisation de la transversalité. Toutefois, il m'importe de conclure qu'à travers la création finale partagée avec les spectateurs, toute cette recherche-crédation s'est surtout développée dans un terreau appelé Vie. Malgré toute la rigueur inhérente à une recherche doctorale, la recherche qualitative ne peut se faire sans que l'existence du chercheur soit intimement ancrée dans la démarche. Au-delà de cet engagement, il faut aussi tenir compte des années qui s'écoulent entre le départ et l'arrivée. Tel que mentionné au début de la conclusion, nous ne sommes plus la même personne. Nous en sortons transformé.

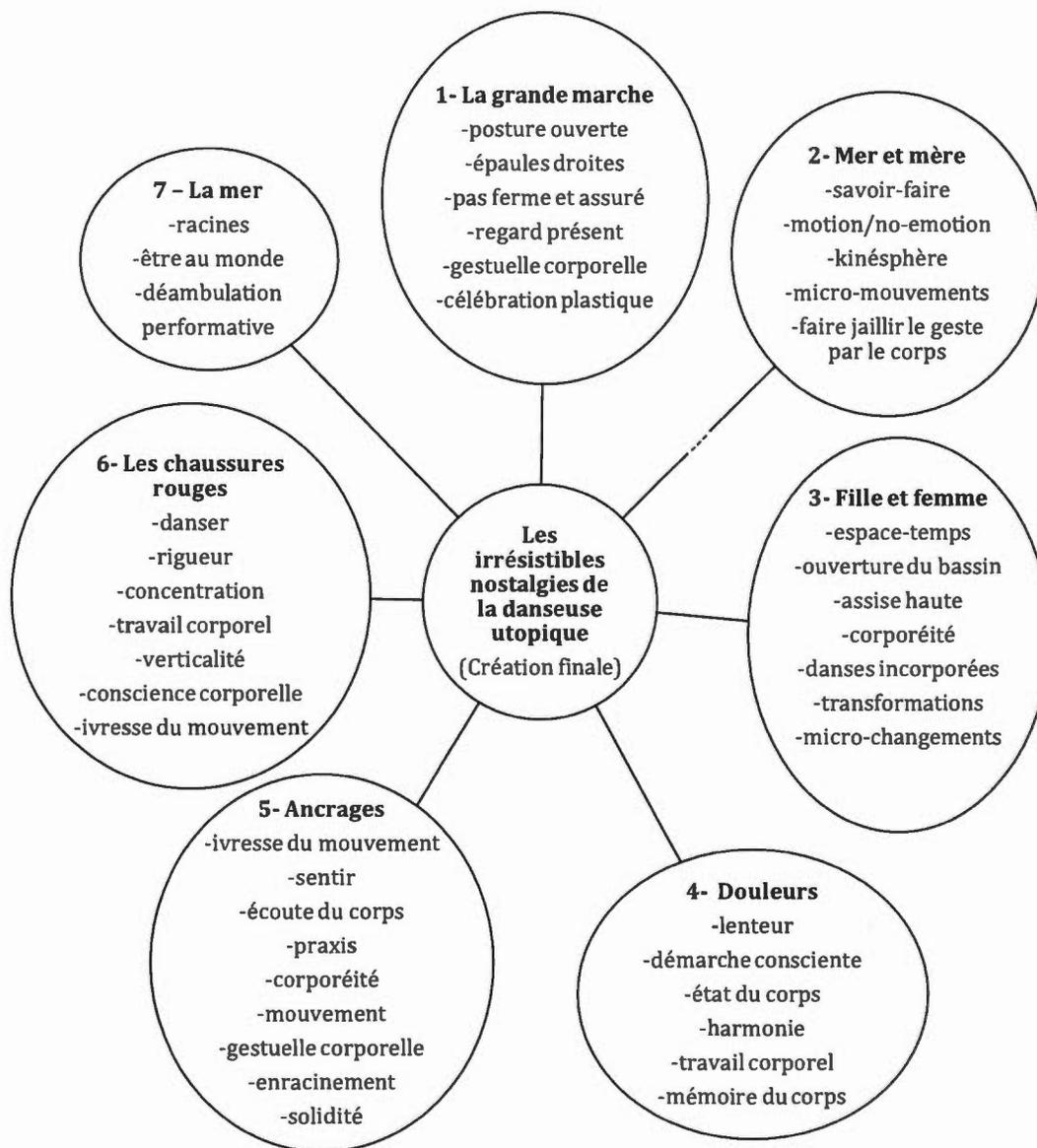


Schéma 5 Le corps dansant

Au tout début de ce projet, il était important pour moi d'avancer dans ma pratique de la performance en entreprenant une démarche dans l'univers de la danse contemporaine. J'ai écrit que j'étais arrivée à un tournant et je me disais que si je n'allais pas au bout de cette idée, j'arrêtais la pratique de la performance. Aujourd'hui, j'arrive au bout du parcours et mon désir de faire de la performance s'est transformé en un désir de créer autrement. Ce constat arrive à la fin d'une longue démarche et il est naturel de voir se présenter un tel désir de changement. Sur le plan académique, je pense apporter des éléments qui sauront contribuer à faire en sorte qu'une recherche-crédation de nature autobiographique devienne un atout :

- pour améliorer notre compréhension – de l'intérieur - de la pratique artistique, à partir d'une démarche personnelle et d'un projet cherchant à concilier l'art avec la vie;
- en la méthode du portrait on y découvrira une méthodologie de recherche très pertinente et créative pour les arts interdisciplinaires et les recherches-crédations;
- on voudra consulter la thèse aussi pour en apprendre sur une façon d'entrecroiser différentes pratiques et disciplines artistiques ou non;
- et puis finalement, c'est un type de recherche que l'on voudra consulter pour saisir le « comment demeurer un débutant » et l'impact de cette humilité sur la personne qu'on est.

Lorsque j'ai commencé ma recherche-crédation dans le cadre du doctorat, j'avais des objectifs artistiques et des désirs de collaboration avec d'autres artistes. La conclusion n'est pas conforme à mes aspirations de départ. Est-ce une question d'âge, de discipline, de contact, d'ouverture ou de curiosité? Autant du côté de la performance que de celui de la danse, l'interdisciplinarité se vit au cœur de sa propre pratique.

L'interpénétration et la transdisciplinarité, je les ai rencontrées au sein de ma propre démarche. Les performances finales et la présente thèse en sont les témoins. Ce désir de changement s'explique également par le retour au dessin, qui s'est spontanément présenté lors de mon Atelier de création II. Ce retour au papier, au fusain et au crayon a révélé que j'étais aussi une artiste de la matière. La solitude est peut-être plus facile à accepter lorsqu'on est dans le geste sur le papier. J'ai également compris que la performance, que j'ai pratiquée pendant une dizaine d'années avant de commencer ma thèse, m'aura surtout servie sur le plan des échanges humains avec des spectateurs. Ma recherche doctorale aura mis en lumière ce côté de moi. Aujourd'hui, je suis moins intéressée par les événements performatifs. Je fais ce constat alors que je termine un projet dans lequel j'ai investi six années de ma vie. Est-ce générationnel? Est-ce ma propre étape de vie? Je me pose toujours la question, tout en observant le cycle naturel des choses. Le cycle de la vie est composé d'une série de transformations silencieuses et moins silencieuses. Toutes les années que j'aurai consacrées à cette recherche m'auront permis de cheminer dans ma vie personnelle grâce à des lectures pertinentes, des discussions de fond, des réflexions nécessaires pour les différentes rédactions. Les obligations académiques liées aux différents séminaires et à l'examen de projet ont été pour moi des exigences hautement responsables de l'enrichissement de ma pensée.

Finalement qu'advient-il de ce désir de transformer ma démarche en une action poétique afin qu'on la désigne comme un corps dansant? J'ai réalisé que ce dansant recherché est déjà en chacun de nous et qu'il se manifeste de diverses façons. Il est composé de toutes nos empreintes corporelles, les randonnées dans la nature, les découvertes de nouveaux lieux, les danses enfantines, adolescentes ou amoureuses, les courses vers le travail ou encore, les douleurs et les blessures du corps. Dans la danse ritualisée, on dit que le corps dansant est l'expression d'une vibration intérieure. J'ajouterais à ceci que cette vibration s'exprime, se travaille et se vit différemment. Si

c'est dans un but de communication avec l'autre comme chez le danseur, le corps dansant est entraîné, structuré, mis en forme, ouvert à recevoir des indications d'autrui dans un objectif de partage, d'expression et de création artistique. Si c'est un corps dansant pour soi, il exprime notre état d'esprit et influence notre manière d'agir, comme ce petit pas joyeux que nous manifestons lorsque nous recevons une belle nouvelle. Nous le portons tous. Dans cette recherche-crédation, je voulais transformer et apprendre à porter ce dansant vers une action poétique à partager avec l'autre.

## ANNEXE A

## ENTENTE DE COLLABORATION À LA RECHERCHE

Date : Montréal, le \_\_\_\_\_.

**Entente de collaboration à la recherche entre:**

<u>Céline Boucher</u>	ET	<u>Catherine Gaudet</u>
Chercheuse principale		Collaboratrice en atelier

**Pour un projet de recherche lié au cours EPA9001 Atelier recherche-crédation 1.**Objectif de la collaboration

Le projet est axé sur la recherche, l'apprentissage et la pratique d'un langage gestuel dansé. Il s'agira, pour la chercheuse, d'observer comment son corps captera des consignes précises de la collaboratrice liées à une gestuelle dansée. Elle analysera les effets de la démarche sur les plans physiques et psychologiques. Elle vérifiera également quelles seront les stratégies qu'elle utilisera pour saisir certains codes et phrasés de la danse.

Mode de collaboration

- 1- Catherine Gaudet, chorégraphe, participe au projet en tant que professionnelle de la danse et sera rémunérée pour sa participation;
- 2- le déroulement des rencontres s'effectue sur un mode d'échange semblable à celui d'un projet de création en équipe.

Engagement de la chercheuse

1. Faire connaître la participation de la collaboratrice en mentionnant sa contribution à la recherche dans tous les documents pertinents, ou dans le cas contraire, de respecter l'anonymat le plus complet;
2. être disponible aux besoins de la collaboratrice pour une exploration précise dans le cadre de cette collaboration.

Engagement de la collaboratrice

1. Rencontrer sur une base hebdomadaire la chercheuse et respecter, selon l'entente convenue entre les deux parties, les heures totales de la collaboration;
2. accepter que les informations et propos transmis à la chercheuse lors de la collaboration puissent servir à des fins de recherche;
3. consentir et autoriser la chercheuse à enregistrer sur support photo ou vidéo, certaines séquences démonstratives, et ce dans le but de lui permettre d'effectuer la présente recherche;

**J'accepte** d'être identifié dans la présente recherche et que ma contribution soit clairement mentionnée.

**J'accepte** que certaines images visuelles ou vidéographiques de cette collaboration puissent être utilisées dans le cadre de la recherche.

---

Céline Boucher

Chercheuse principale

---

Catherine Gaudet

Collaboratrice

## ENTENTE DE COLLABORATION À LA RECHERCHE

Date : Montréal, le \_\_\_\_\_.

Céline Boucher

ET

Jade Marquis

Chercheuse principale

Collaboratrice en atelier

### **Pour un projet de recherche lié au cours EPA9001 Atelier recherche-création 1.**

#### Objectif de la collaboration

Le projet est axé sur la recherche, l'apprentissage et la pratique d'un langage gestuel dansé. Il s'agira, pour la chercheuse, d'observer comment son corps mature captera des consignes précises de la collaboratrice liées à une gestuelle dansée. Elle analysera les effets de la démarche sur les plans physiques et psychologiques. Elle vérifiera également quelles seront les stratégies qu'elle utilisera pour saisir certains codes et phrasés de la danse.

#### Mode de collaboration

1. Jade Marquis, étudiante à la maîtrise en danse à l'UQAM, participe au projet en tant que professionnelle de la danse et sera rémunérée pour sa participation;
- 2 Le déroulement des rencontres s'effectue sur un mode d'échange semblable à celui d'un projet de création en équipe.

#### Engagement de la chercheuse

1. Faire connaître la participation de la collaboratrice en mentionnant sa contribution à la recherche dans tous les documents pertinents, ou dans le cas contraire, de respecter l'anonymat le plus complet;
2.  tre disponible aux besoins de la collaboratrice pour une exploration précise dans le cadre de cette collaboration.

Engagement de la collaboratrice

1. Rencontrer sur une base hebdomadaire la chercheuse et respecter, selon l'entente convenue entre les deux parties, les heures totales de la collaboration;
2. Accepter que les informations et propos transmis à la chercheuse lors de la collaboration puissent servir à des fins de recherche;
3. consentir et autoriser la chercheuse à enregistrer sur support photo ou vidéo, certaines séquences démonstratives, et ce dans le but de lui permettre d'effectuer la présente recherche;

**J'accepte** d'être identifié dans la présente recherche et que ma contribution soit clairement mentionnée.

**J'accepte** que certaines images visuelles ou vidéographiques de cette collaboration puissent être utilisées dans le cadre de la recherche.

---

Céline Boucher  
Chercheuse principale

---

Jade Marquis  
Collaboratrice

## ANNEXE B

### SÉQUENCES POUR LA CONCEPTION SONORE

Trois petites vidéos tournées lorsque j'ai appris que mes parents vendaient la maison familiale.

ET

Vidéo du 13 - **3 juillet** (Plan 11)

Voici un genre de canevas, tableau par tableau, sur lequel tu pourras te baser à partir de la vidéo du 3 juillet.

**Tableau 1** se termine autour de 5 : 30 - Dans ce tableau, je fais une déambulation. Dans ma tête, je suis en Gaspésie. Ce souvenir contient toutes les époques de l'enfance jusqu'au départ de chez mes parents et de la vie familiale.

**Le tableau 2** se termine à 8 : 50. Dans cette séquence, je suis littéralement dans l'eau, les sensations corporelles de l'eau.

**Du début jusqu'à la fin des tableaux 1 et 2 le son peut être inspirée par le son des petites vidéos.**

Ensuite dans la vidéo 14- 16 juillet (plan 2). Tu as l'ensemble du reste du projet.

Le début de la vidéo en fait est ce qui se termine à 8 : 50 dans le tableau 2 de l'autre vidéo. Dans cette nouvelle vidéo, il y a une transition qui se fait autour de 1 : 30 où, je tombe tranquillement dans le **tableau 3** qui contiendra comme l'ouverture sur la vie et toutes les nostalgies liées à mon enfance qui font que j'ai eu une très belle enfance ou toute la famille allait à la danse le samedi soir. Je découvre, c'est

progressif, d'où les pas hésitants et les déséquilibres du début. Ensuite, je danse et c'est joyeux. Dans ma tête, il y a de la joie, du rire, la Gaspésie, la vie en communauté.

**Ici, je te laisse trouver ce qui peut convenir en lien avec la vie joyeuse, enfantine, musicale dans une salle paroissiale.**

Tranquillement vers 8 : 20, mon état change. Dans le **tableau 4**, ça devient pas mal tordu et ardu. La vie me rattrape et ce n'est pas toujours tout beau. Je frappe un mur et je tombe dans autre chose qui durera des années.

**Le son du tableau 4 est dans l'idée de ne pas accentuer l'état négatif et difficile, mais plutôt de l'adoucir, en t'écrivant ceci je me dis que finalement, les captations sonores urbaines prises pour ce tableau ne conviendraient peut-être pas..... Disons que c'est plutôt de la tristesse que l'on doit évoquer.**

Ensuite, vers 13 : 30 je m'en vais vers le **tableau 5** qui est animé par un retour aux racines, aux ancrages, le primitif, le brute, le vrai. Il pourrait y avoir comme un genre de pulsation au début qui disparaîtrait tranquillement, car, je vais battre des pieds et c'est ce rythme qui va porter tout le tableau. Un son lourd et répétitif. À 20 : 20, je commence une exploration vocale.

À 23 : 00 minutes, je rentre tranquillement dans le **tableau 6** et là c'est encore du silence, car je vocalise et je fais entendre le son des talons des souliers rouges.

**Fermeture tableau 7** vers 27 : 00, je vais vouloir réentendre les sons gaspésiens du début. La mer, les pieds sur les galets, le vent etc...On pourrait pour terminer ce tableau et la performance, mettre cette fois-ci, les vrais sons.

## ANNEXE C



372, rue Ste-Catherine Ouest, bureau 305, Montréal (Québec) H3B 1A2  
(514) 393-3771 • info@studio303.ca

www.studio303.ca

18 septembre 2015

### CONTRAT POUR PRODUCTION INDÉPENDANTE AU STUDIO 303 Pour *Les irrésistibles nostalgies de la danseuse utopique*

Lettre d'entente signée entre :

**Studio 303**  
372 Ste-Catherine O.  
Montréal, Qc H3B 1A2  
514-393-3771

et **Céline Boucher**  
(appelé "locataire")  
Adresse  
1387 ave. Ducharme  
Montréal, Qc H2V 1E7  
514-373-6213  
Courriel cel.boucher@gmail.com

TITRE du SPECTACLE : *Les irrésistibles nostalgies de la danseuse utopique*  
TYPE de SPECTACLE : nouvelle création - danse  
DURÉE : 40-50 minutes  
DATE(S) de présentation : le 14 et 15 novembre 2015

#### COÛTS

275\$ Frais de location pour le spectacle (2 jours)  
192\$ Frais de la Directrice Technique du 303 (12 hrs x 16\$/hr)  
17\$ Rencontre préalable avec la directrice technique  
11\$ Frais administratives (\$1 / 11 hr du locations)

#### TOTAL : 495\$

(frais en sus pour le temps supplémentaires de la Directrice Technique)

#### DÉPÔT

Un dépôt de 200\$ est requis avant le 13 octobre 2015.  
Un montant de 295\$ est à payer dans la semaine suivant l'événement.

#### HORAIRE

14 nov 2015

10h : Réchauffement Céline  
10h45 à 12h45 : Montage et ajustements éclairages  
12h45 à 13h : pause  
13h à 16h : Cue to Cue / Générale  
16h à 16h30 : Pause - Dîner  
16h30 : Portes s'ouvrent  
17h à 18h : Show #1  
19h : Fin du journée (ramasse les chaises)

#### QUI SERA LÀ

Céline  
DT, locataire  
DT, locataire

15 nov 2015

15h à 16h : Réchauffement Céline  
16h à 16h30 : Installation dans l'espace  
16h30 : Portes s'ouvrent  
17h à 18h : Show #2  
18h à 19h : Démontage

Céline, DT  
DT, locataire  
DT, locataire, bénévoles

#### TÂCHES DE LA DIRECTRICE TECHNIQUE

La Directrice Technique, Andréann Cossé-Viau sera chargée de faire :  
Opération des éclairages  
Opération du son  
Montage (chaises seulement)  
Démontage



372, rue Ste-Catherine Ouest, bureau 305, Montréal (Québec) H3B 1A2  
(514) 389-3771 • info@studio303.ca

www.studio303.ca

Elle ne sera pas responsable de :  
Conception des éclairages  
Conception du son  
Montage des gradins

Andréann Cossette-Viau est la Directrice technique de ce spectacle. Elle est par conséquent responsable de l'espace et de ses équipements, incluant toutes interactions avec les officiels de l'édifice et de la ville.

#### RÈGLEMENTS

- Il est défendu de frapper sur le mur est du studio ou d'accrocher de l'équipement aux tuyaux, sans la permission du directeur technique (à discuter lors de la première rencontre).
- SVP Faites attention pour ne pas endommager le plancher (lions hauts, flamenco, souliers claquettes).
- Le locataire doit placer des feutres sous les accessoires (props) qui doivent être déplacés sur le plancher.
- Le locataire est responsable des clés. En cas de perte, le locataire doit payer les frais de remplacement (40\$).
- Tout matériel utilisé lors de la présentation du locataire doit être à l'épreuve du feu.
- Le locataire n'excèdera pas la capacité de la salle de 78 personnes maximum.
- Il est défendu de consommer de l'alcool et de fumer dans le studio.
- Le Studio 303 n'est pas responsable des vols ou pertes de biens du locataire.
- Le Studio 303 n'est pas responsable des blessures encourues lors de la location.

#### BILLETS

- Le locataire est responsable de la billetterie.
- Le locataire accepte que 2 employés du Studio 303 assistent gratuitement au spectacle.
- SVP Nous donner les statistiques de billetterie (nombre total de billets vendus, personnes payantes et invitées).

#### PROMO

- Le locataire est responsable des programmes, flyers et tout autre outil de promotion.
- SVP Nous donner cinq copies du flyer promotionnel et du programme créés pour l'événement.
- Il est défendu de mettre le logo du Studio 303 sur vos outils promotionnels.
- La Directrice technique, Andréann Cossette-Viau, doit être mentionnée dans le programme comme «Directrice Technique du Studio 303» et pour tout autre service qu'elle aura rendu.

Pour toutes informations concernant la location, le contrat et la technique, veuillez contacter Andréa à [technique@studio303.ca](mailto:technique@studio303.ca).

Ayant lu ce document et accepté les termes, les deux parties signent leurs noms en ce \_\_\_\_\_.

Andrea Ridsout  
Directrice Technique Studio303

Andréann Cossette-Viau  
Directrice Technique Pigiste

Céline Boucher  
Locataire

## ANNEXE D

### **Les irrésistibles nostalgies de la Danseuse Utopique** Une performance de Céline Boucher Montréal, 14 et 15 novembre 2015

La performeuse **Céline Boucher** présentera sa prochaine création au **Studio 303**, situé dans l'édifice Belgo au centre-ville de Montréal. Un espace reconnu pour soutenir l'art vivant, les pratiques émergentes, la danse contemporaine et les performances interdisciplinaires.

*« À l'été 2010, mes parents octogénaires quittaient la maison familiale — et la région gaspésienne — ce qui m'a sérieusement déstabilisée. À mon grand étonnement. Je m'apercevais que ce déménagement me plaçait de force dans une transition. Il m'obligeait à une prise de contact réelle avec la fin de quelque chose, mais aussi le début d'une autre. Je réalisais que, dorénavant, j'allais devoir construire et entretenir le pays natal à l'intérieur de moi ».*

La performance proposée est composée d'une série de petits tableaux empreints d'un univers poétique simple et épuré. L'esprit zen ainsi que la philosophie taoïste inspirent l'atmosphère dans laquelle se développe la création. En filiation avec le butô, par la lenteur, le minimalisme et les images, la création se veut également le projet d'une performeuse qui apprivoise la danse comme moyen d'expression.

**Biographie de l'artiste :** Céline Boucher est une artiste interdisciplinaire particulièrement active dans les pratiques performatives depuis 2003. Elle a diffusé son travail au Québec, en Europe, aux États-Unis et en Amérique du Sud dans le cadre de projets individuels et collectifs. Elle a également séjourné en résidence de création au Québec, en France et en Espagne. Elle est actuellement doctorante en études et pratiques des arts au département de danse de l'UQAM. Dans son travail de recherche, elle expérimente des correspondances entre la danse et le tai-chi taoïste qu'elle pratique depuis trente ans. Elle élabore un projet de création qui vise à construire des ponts entre ces univers de mouvements et sa pratique de la performance.

**Information pratique :** Lieu : **Studio 303, 372, Sainte-Catherine Ouest, Montréal.**

Jour et heure : Samedi 14 novembre à 17 h  
Dimanche 15 novembre à 17 h

Coût : **Gratuit.** Information : [cel.boucher@gmail.com](mailto:cel.boucher@gmail.com)

**UQAM** | **Département de danse**

FACULTÉ DES ARTS  
Université du Québec à Montréal

## ANNEXE E

# Les irrésistibles nostalgies de la danseuse utopique



## Performance de Céline Boucher

Conception sonore : Éliane Marie-Laure Cantin  
Directrice technique : Andréann Cossette-Viau

14 et 15 novembre 2015  
17 h  
Studio 303  
372, rue Ste-Catherine Ouest,  
Montréal, Qc H3B 1A2  
Information : [cel.boucher@gmail.com](mailto:cel.boucher@gmail.com)

Ce projet de création s'inscrit dans le cadre de ma recherche doctorale en Études et pratiques des arts de l'UQAM sous la direction de Madame Andrée Martin, professeure au Département de danse.

UQAM Département de danse  
FACULTE DES ARTS  
Université du Québec à Montréal

## BIBLIOGRAPHIE

- AI HUANG, C. (1973). *Tai Ji Danse du Tao*. Paris : Guy Trédaniel Éditeur.
- ANADON, M. (2006) La recherche dite « qualitative » : de la dynamique de son évolution aux acquis indéniables et aux questionnements présents. *Recherches qualitatives*, 26(1), 5-31. Récupéré le 9 octobre 2012 de <http://www.recherche qualitative.qc.ca/Revue.html>
- ANDRIEU, B. (2010). *Le monde corporel de la constitution interactive du soi*. Suisse : L'Âge d'Homme.
- ANDRIEU, B. (2014). *Donner le vertige. Les arts immersifs*. Montréal : Liber.
- ANZIEU, D. (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard.
- ARDENNE, P. (2001). *L'image corps*. Paris: du Regard.
- ARDENNE, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- ARENDT, H. (1961). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann- Lévy. 1983.
- ARGUEL, M. (1992). *Danse, le corps enjeu*. Paris : Presses universitaires de France.
- ASLAN, O. (dir.). (2000). *Le corps en jeu*. Paris : CNRS Éditions.
- AURIOL, I. (2013). *Intelligence du corps*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- BADIOU, A. (2010, 16 février). Petit manuel d'inesthétique : la danse comme métaphore de la pensée (1) [Billet de blogue]. Récupéré le 5 novembre 2016 de *Le silence qui parle*  
<http://lesilencequiparle.unblog.fr/2010/02/16/petit-manuel-dinesthétique-la-danse-comme-métaphore-de-la-pensée-1-alain-badiou/>
- BACHELARD, G. (1994). *L'intuition de l'instant*. (X<sup>e</sup> édition). Paris : Stock.
- BALLANFANT, E. (2015). *La traversée du corps*. Paris : Hermann.

- BARBARA, R. (2005). De la phénoménologie du corps à l'ontologie de la chair. Dans J.-C. Goddard (dir.) *Le corps* (p. 207-242). Paris : Vrin.
- BERGSON, H. (1938). *La pensée et le mouvant*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BERNARD, M. (1990). Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. Dans J. Y. Pidoux (dir.), *La danse Art du 20<sup>e</sup> siècle?* (p. 68-76). Lausanne: Payot.
- BERNARD, M. (1997). *Le corps*. Paris : Le Seuil.
- BERNARD, M. (2001) *De la création chorégraphique*. Paris : Centre National de la Danse.
- BERNARD, Michel (2001) *Sens et Fiction, ou les effets étranges de trois chiasmus sensoriels*. De la création chorégraphique. Paris : Centre National de la Danse.
- BERNARD, M (2011). *Généalogie du jugement artistique. Suivi de considérations intempêtes sur les dérives actuelles de quelques arts*. France : Éditions Beauchesne.
- BERTHOZ, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris: O. Jacob.
- BERTRAND, P. (2003). *Connaissance de soi et vie quotidienne*. Montréal : Liber.
- BERTRAND, P. (2004). *L'intelligence du corps*. Montréal : Liber.
- BERTRAND, P. (2006). *Exercices de perception*. Montréal : Liber.
- BILLETIER, J-F. (2010). *Notes sur Tchouang-Tseu et la Philosophie*. Paris : Allia.
- BLOCH, D., HEILBRUNN, B. et LE GOUES, G. (2008). *Représentations du corps vieux*. Paris : Presses universitaires de France.
- BULLOUGH. R.V. Jr. et PINNEGAR. S. (2001). Guidelines for Quality in Autobiographical Forms of Self-Study Research. *Educational Researcher*, 30(13), 13-21. Récupéré le 3 décembre 2012 de <http://edr.sagepub.com/content/30/3/13.refs.html>

- BURNS, S. L. (2006). *La parole de l'artiste-chercheur*. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 57-64). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- CAUX, J. (commissaire), Musée d'art Contemporain de Lyon. (2006). *Anna Halprin à l'origine de la performance*. [Catalogue d'exposition]. Paris : Éditions du Panama.
- CASSIN, B. (2013). *La nostalgie. Quand donc est-on chez soi?* Paris : Autrement.
- CHARLOU, S. (2010). *La danse contemporaine, du corps du danseur au corps du spectateur*. (Mémoire de maîtrise). Université Lumière Lyon II. Récupéré de <http://socio.univlyon2.fr/IMG-SolennCharlou-2010-2.pdf>
- CHARMATZ, B. et LAUNAY I. (2002) *Entretenir, à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse.
- CHENG, F. (1991). *Vide et Plein*, essai. Paris : Seuil.
- CHUNG-YUAN, C. (1979). *Le monde du Tao*. Paris : Stock.
- COHEN, B. B. (1993). *Sentir, ressentir et agir*. Bruxelles : Contredanse.
- COURTINE, J.-J. et CORBIN, A. (2005). *Histoire du corps*. Paris : Seuil.
- CREMEZI, S. (1997). *La signature de la danse contemporaine*. Paris : Chiron.
- DAMASIO, A. R. (2008). *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- DAMASIO, A. R. (1999). *Le sentiment même de soi. Corps, émotions et conscience*. Paris : Éditions Odile Jacob.
- DAVIDSON, D. (1993). *Actions et Événements*. Paris : Presses universitaires de France.
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Les Éditions de Minuit.
- DENG, M-D. (1992). *Le Tao au jour le jour*. Paris : Albin Michel.
- DOGANIS, B. (2012). *Les pensées du corps*. Paris : les Belles Lettres.

- DRIGO AGOSTHINO, L. (2015). *Mallarmé : les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini : poésie, philosophie et politique*. (Thèse de doctorat). Université Paris 4.
- DURELL, L. (1980). *Le sourire du Tao*. Paris : Gallimard.
- EHREINZWEIG, A. (1982). *L'ordre caché de l'art*. Paris : Gallimard.
- FABBRI, V. (2007). *Danse et philosophie. Une pensée en construction*. Paris : L'Harmattan.
- FÉRAL, J. (2011). *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*. Montpellier : Entretemps.
- FAURE, S. (2000). *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La dispute.
- FAURE, S. (2000). Les formes d'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur. Dans C. Fintz (dir.), *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps (tome 2, p. 73-92)*. Paris : L'Harmattan.
- FEBVRE, M. (1993). Vieillir avec son art. Dans *Les vendredis du corps. Le corps en scène, vision plurielle (p. 107-117)*. Montréal : Cahiers de Théâtre jeu / Festival international de nouvelle danse.
- FONTAINE, G. (2004). *Les danses du temps*. Paris : Centre national de la danse.
- FORTIN, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et E. Le Coguiec (dir.), *La recherche en création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique (p. 97-109)*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- FORTIN, S. (dir.). (2008). *Danse et santé. Du corps intime au corps social*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- FRIMAT, F. (2010). *Qu'est-ce que la danse contemporaine?* Paris : Presses Universitaires de France.
- GELBUD, G. et DE PAOLI, G. (1990). *The transparent thread : Asian philosophy in recent American Art*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- GIL J., (2000). La danse, le corps, l'inconscient. *Terrain (35)*, 57-74.

- GLEYSE, J. (2000). Michel Bernard. La chair et le verbe. *Corps et culture* (5).  
Récupéré le 5 novembre 2011 de  
<http://corpsetculture.revues.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/730>
- GODARD, H. (1994, décembre). Le souffle, le lien. *Marsyas, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique* (32), 27-31.
- GODARD, H et KUYPERS, P. (2006). Des trous noirs. Entretien avec Hubert Godard. *Revue Nouvelles de danse* (53), 56-75.
- GODARD, H. et GROMER X. (1995). Entrevue « Le gai-Savoir ». *France-Culture*.
- GOLDBERG, R. (2001). *La performance du futurisme à nos jours*. Paris : Editions Thames & Hudson.
- GRANET, M. (1999). *La pensée chinoise*. (Xe édition). Paris : Albin Michel.
- GRENIER, J. (1973). *L'esprit du Tao*. Paris : Flammarion.
- GRANDGUILLAUME, A. et PIROUX, C. (2009). A. Damasio. *L'erreur de Descartes* (1995); *Le sentiment même de soi* (1999); *Spinoza avait raison* (2003). *L'orientation scolaire et professionnelle*, 33(3), p.477-479. Récupéré le 25 février 2013 de <http://osp.revues.org/748>
- GREZES, J. & de GELDER, B. (2005). *Contagion motrice et contagion émotionnelle*. Dans C. Andrès, C. Barthélémy, A. Berthoz, J. Massion, J. et B. Rogé, (dir.), *Autisme, cerveau et développement : de la recherche à la pratique* (p.293-318). Paris : Odile Jacob.
- HALPRIN, A. (1995). *Moving Toward Life. Five decades of Transformational Dance*. New-England : Wesleyan University Press.
- HEINICH, N (1999). « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, pp. 5-16. Récupéré sur <http://journals.openedition.org/terrain/2673>
- HENRY, M. (1965). *Philosophie et Phénoménologie du Corps. Essai sur l'ontologie biranienne*. Paris : Presses universitaires de France.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1974). *L'irréversible et la nostalgie*. Paris. Flammarion.
- JULLIEN, F. (2009). *Les transformations silencieuses*. Paris : Grasset.

- KAMENAROVIC, I.P. (2005). *Agir, non-agir en Chine et en Occident. Du sage immobile à l'homme d'action*. Paris : Les Editions du Cerf.
- KOŠČEVIĆ, Ž., MEYER, J.-R., SANS, J. et BEROŠ, N., Cimaïse & Portique, Centre Départemental d'art contemporain. (2000). *Le silence sonore*. [Catalogue d'exposition]. Albi : Cimaïse & Portique, Centre Départemental d'art contemporain.
- LAPLANTINE, F. (2000). *La description ethnographique*. Paris : Nathan Université.
- LAUNAY, I. (1990). *La danse entre le geste et le mouvement*. Dans J.-Y. Pidoux (dir.), *La danse art du XX<sup>e</sup> siècle?* (p. 275-287). Lausanne : Payot Lausanne.
- LAUNAY, I. (2001). Le don du geste. *Protée*, 29(2) 85-96.
- LAWRENCE-LIGHTFOOT S. (2005) Reflections on Portraiture : A Dialogue Between Art and Science. *Harvard University. Qualitative Inquiry*, 11(1), 3-15. <http://dx.doi.org/10.1177/1077800404270955>
- LAWRENCE-LIGHTFOOT S. et HOFFMAN DAVIS. J. (1997). *The Art and Science of Portraiture* San-Francisco : Jossey-Bass.
- LAWTON, M. (2012). *À la recherche du geste unique : pratique et théorie chez Alwin Nikolais*. (Thèse de doctorat). Université Charles de Gaulle – Lille III. Récupéré sur <http://www.theses.fr/2012LIL30012>
- LEÃO, M. (2003). *La présence totale au mouvement*. Paris : Editions Point d'Appui.
- LE BRETON, D. (2008). *Antropologie du corps et modernité*. (X<sup>e</sup> édition). Paris : Presses Universitaires de France.
- LEDUC, D. (2007). *Étude phénoménologique de l'état d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine*. (Thèse de doctorat.). Université du Québec à Montréal. Récupéré de <http://www.archipel.uqam.ca/859/>
- LETOURNEAU A. (2008, octobre). La transdisciplinarité considérée en général et en sciences de l'environnement. *VertigO – la revue électronique en sciences de l'environnement*, 8(2). <http://dx.doi.org/10.4000/vertigo.5253>.
- LEROY, C. (2011). *Chair et affects en danse-théâtre*. (Thèse de doctorat). Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

- LEVINE, É. et TOUBOUL, P. (2002). *Le corps. Textes choisis et présentés*. Paris : Flammarion.
- LIVET, P. (2005). *Qu'est-ce qu'une action?* Paris : Librairies philosophiques J. Vrin.
- LOUPPE, L. (1994, mai) An End that will Surely Come. *Art Press*, (191) 61-63.
- LOUPPE, L. (1999). Improviser : un projet pour Je temps présent. Dans L. LOUPPE et al. (dir.), *Improviser dans la danse* (p. 4-11). Alès : Cratère-Théâtre.
- LOUPPE, L. (2007). *Poétique de la danse contemporaine*. Belgique : Contredanse.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996). *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris : Verdier
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.
- MORE, T. (1987) *L'utopie*. Paris : Flammarion.
- NISHIDA K. (2008). L'intuition agissante. *Laval théologique et philosophique*, 64(2), 277-293. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/019499ar>
- ONFRAY, M. (1993). *La sculpture de soi*. Paris : Grasset.
- PERRIN. J. (2008, septembre) *Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche*. Dans H. Marchal et A. Simon (dir.), *Projections : des organes hors du corps*. Actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006 (p. 101-107). Récupéré de <http://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/ProjectionsPerrin.pdf>
- PIETRAGALLA. M-C. (1999). *La légende de la danse*. Paris : Flammarion.
- PONTBRIAND, C. (1998). *Fragments critiques 1978-1998*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambond.
- POUILLAUDE, F. (2009) *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.

- PRESTON-DUNLOP, V. et SANCHEZ-COLBERT A. (2002). *Dance and the performative*. London : Verve Publishing.
- ROBINSON, J. (1981). *Éléments du langage chorégraphique*. Paris : Vigot.
- RONDEAU, K. (2011). L'autoethnographie : une quête de sens réflexive et conscientisée au cœur de la construction identitaire. *Recherches qualitatives*, 30(2), 48-70. Récupéré de <http://www.recherche qualitative.qc.ca/Revue.html>
- ROUX, C. (2007). *Danse(s) performative(s) : enjeux et développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*. Paris : L'Hamattan.
- ROUX, C. (2009). Pratiques performatives / corps critiques # 1. Dans P. Gioffredi (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine – Porosités et résistances*. Paris : L'Harmattan.
- ROUX, C. (2009a). Pratiques performatives / corps critiques #2. *La Part de l'Œil*, (24) X-X.
- ROUX, J.M. (2011). *Le corps. De Platon à Jean-Luc Nancy*. Paris : Éditions Eyrolles.
- RUST, M. (1996). *Vieillir en beauté. Âge du corps maturité de la danse. Actes de la Table ronde*. Alès : Cratère-Théâtre d'Alès en Cévennes.
- SANS, J. (dir.). (2003). *Chen Zhen Les entretiens*. Paris : Les presses du réel.
- SERBAN, C. (2010). Michel Henry et la question de l'intentionnalité. *Bulletin d'analyse phénoménologique*, 6(8), 284-304. Récupéré de <http://popups.ulg.ac.be/1782-2041/index.php?id=438>
- SCHAEFFER, J-M et HEINICH, N. (2004) *Art, création, fiction*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- SCHULMANN, N. (1997) *Paradoxes de l'interprète et de ses interprétations. Nouvelle de danse*, (31), 31-43.
- SHADELMAN BOUTRY, B. (2003). *La création artistique chez Nihida Kitarô (1870- 1945) à travers ses lectures de Fielder et Kant "Geitjutsu to dôtoku" de 1923*. (Thèse de doctorat). Université de Genève.
- SIBONY, D. (2003). Création et *entre-deux*. 1(19), 39-56. <http://dx.doi.org/10.3917/chev.019.0039>

- SIBONY, D. (2005a). *Le corps et sa danse*. Paris : Seuil.
- SIBONY, D. (2005b). *Création : essai sur l'art contemporain*. Paris : Seuil
- SPINOZA, B. (1677). *L'éthique*. Paris : Gallimard. 1954.
- SWIDDZINSKI, J. (2005). *L'art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art?*  
Québec : Éditions Intervention.
- SWIDDZINSKI, J. (1997). L'art comme art contextuel (manifeste). *Inter; art actuel*,  
(68), 46-50. Récupéré de <http://id.erudit.org/ierudit/46357ac>
- VAÏS, M. (2007) Montrer des corps vieillissants sur scène : comment? pourquoi?  
pourquoi pas? : les Entrées libres de jeu. *Jeu : Revue de théâtre*, (125), 77-89.  
Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/2087ac>
- VASSILA-FOUILHOUX, B. (2008). La performance en danse moderne et  
postmoderne : une ivresse kinésique. *Revue pluridisciplinaire en sciences de  
l'homme et de la société Interrogations?*, (7), 168-184. Récupéré de  
<http://www.revue-interrogations.org>
- WARK, J. (2006). *Radical Gestures Feminism and Performance Art in North  
America*. Montréal : Mc Gill – Queen's University Press.
- WATT, A. (1966). *Le livre de la sagesse. Savoir qui nous sommes*. Paris : Éditions  
Denoël.
- WEBER SILVA, S. (2010). *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des  
pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas*. (Thèse de  
doctorat). Université du Québec à Montréal. Récupéré de  
<http://www.archipel.uqam.ca/2850/>
- WEINSTOCK, M. (2010). *Women dancers in midlife : coping with the transition*.  
(Thèse de doctorat). Université de San Francisco.
- WONG, E. (1997) *Taoism*. Boston : The Shambala Publications Inc.

### **Dossiers thématiques sur le corps et la danse**

- THÉÂTRE PUBLIC (1997). *Danse/Théâtre/Pina Bausch. I- D'Essen à Wuppertal*.  
Novembre-Décembre. Paris : Théâtre de Gennevilliers.

THÉÂTRE PUBLIC (1998). *Danse/Théâtre/Pina Bausch. II- Des chorégraphies aux pièces*. Janvier-Février. Paris : Théâtre de Gennevilliers.

LA PART DE L'OEIL (2009). *Dossier /Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*. Numéro 24. Belgique : La part de l'oeil

REVUE SPIRALE (2012). *États de corps*, sous la direction de Febvre M. et Massoutre G. Numéro 242. Montréal : Spirale magazine culturel Récupéré de [http://lesmardisdelaphilo.be/wpcontent/uploads/2016/01/Mouvoir et revoir la pensee conf 1.pdf](http://lesmardisdelaphilo.be/wpcontent/uploads/2016/01/Mouvoir_et_revoir_la_pensee_conf_1.pdf)